Cervantes y Avellaneda
La poesía interpolada: el romancero

BIBLIOTECA ÁUREA HISPÁNICA

Magdalena Altamirano

IBEROAMERICANA VERVUERT

Este libro examina el papel desempeñado por las baladas en los dos *Quijotes* de Miguel de Cervantes y la continuación apócrifa de Alonso Fernández de Avellaneda. El romancero se relaciona con otros aspectos de las novelas: convenciones y modas literarias, cultura material, erotismo, estratificación social, intertextualidad, nacionalismo, oralidad y escritura, nexos poesía-teatro y un largo etcétera. El análisis de las baladas ilumina áreas de estudio diversas, además de exponer claves de la escritura cervantina y avellanediana; al examinar las baladas, este libro también ayuda a completar el panorama de la lectura que cada escritor hizo de la novela de su rival.

MAGDALENA ALTAMIRANO es doctora en Literatura Hispánica por El Colegio de México. Es catedrática de Literatura Española en San Diego State University, campus Valle Imperial. Su principal línea de investigación es la poesía española de la Edad Media y el Siglo de Oro, con especial énfasis en la antigua lírica popular y el romancero tradicional, así como en la interacción entre las culturas culta y popular; sus últimos proyectos se centran en los *Quijotes* de Miguel de Cervantes y la continuación apócrifa de Alonso Fernández de Avellaneda. Sobre estos temas ha publicado numerosos artículos en revistas especializadas y capítulos en libros académicos.

BIBLIOTECA ÁUREA HISPÁNICA

BÁH

Dirección de Ignacio Arellano
(Universidad de Navarra, Pamplona)
con la colaboración de Christoph Strosetzki
(Westfälische Wilhelms-Universität, Münster)
y Marc Vitse
(Université de Toulouse Le Mirail/Toulouse II)

Consejo asesor:

Patrizia Botta
Università La Sapienza, Roma
José María Díez Borque
Universidad Complutense, Madrid
Ruth Fine
The Hebrew University of Jerusalem
Edward Friedman
Vanderbilt University, Nashville
Aurelio González
El Colegio de México
Joan Oleza
Universidad de Valencia
Felipe Pedraza
Universidad de Castilla-La Mancha, Ciudad Real
Antonio Sánchez Jiménez
Université de Neuchâtel
Juan Luis Suárez
The University of Western Ontario, London
Edwin Williamson
University of Oxford

Biblioteca Áurea Hispánica, 142

CERVANTES Y AVELLANEDA
La poesía interpolada: el romancero

MAGDALENA ALTAMIRANO

Iberoamericana • Vervuert • 2020

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.
(www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 47)

Reservados todos los derechos

© Iberoamericana, 2020
Amor de Dios, 1 - E-28014 Madrid
Tel.: +34 91 429 35 22 - Fax: +34 91 429 53 97

© Vervuert, 2020
Elisabethenstr. 3-9 – D-60594 Frankfurt am Main
Tel.: +49 69 597 46 17 - Fax: +49 69 597 87 43

info@iberoamericanalibros.com
www.iberoamericana-vervuert.es

ISBN 978-84-9192-131-8 (Iberoamericana)
ISBN 978-3-96869-029-2 (Vervuert)
ISBN 978-3-96869-046-9 (e-Book)

Depósito Legal: M-26325-2020

Cubierta: Carlos Zamora

Impreso en España

Este libro está impreso íntegramente en papel ecológico sin cloro.

A la memoria de M.A.T.

A Andrea, la maestra.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN 9

I. UN TERRENO PARA LA EXPERIMENTACIÓN: EL ROMANCERO EN EL PRIMER *QUIJOTE* CERVANTINO 19

1. El romancero en el tránsito del siglo XVI al XVII 19
2. La poética de la interpolación 24
3. Cervantes romancerista nuevo 34
4. Una nueva fórmula narrativa 38
5. El corpus de 1605 43
6. La configuración del héroe 47
7. El modelo cidiano 70
8. La aventura guardada 87
9. El reproche de Sancho 91
10. Romances de creación propia: las dos caras del amor 93

II. LA IMITACIÓN DE AVELLANEDA: EL ROMANCERO EN EL *SEGUNDO TOMO*. 103

1. Avellaneda frente a Cervantes 104
2. El corpus de 1614 110
3. La imitación avellanediana 115
4. La reconfiguración del protagonista 120
5. La tercera salida 128
6. La aventura de los melones: Martín Quijada caballero español 137
7. Mosén Valentín y la verborrea romancística 157
8. Zaragoza 162
9. El centón romancístico 170
10. La sátira femenina 190

III. Superación de las antiguas planas e influjo del tordesillesco: el romancero en el segundo *Quijote* cervantino 197
1. El segundo *Quijote* frente a los libros de 1605 y 1614 197
2. El corpus de 1615 200
3. Preámbulo a la tercera salida 208
4. La visita al Toboso 221
5. Las cabalgaduras 233
6. La aventura guardada 237
7. La cueva de Montesinos 248
8. El retablo de maese Pedro 280
9. La aventura del rebuzno 308
10. Los infantes de Salas 311
11. El romancero y la alta nobleza 324
12. Romances de creación propia: el ciclo de Altisidora 327

Conclusión 349

Apéndice. Ocurrencias romancísticas en el primer *Quijote* cervantino, el *Segundo tomo* avellanediano y el segundo *Quijote* cervantino 353

Bibliografía 357

Índice de autores, obras y romances 375

INTRODUCCIÓN

Incorporar poesía en la prosa de ficción fue una práctica frecuente en el Siglo de Oro. En las novelas de caballerías los poemas empiezan a figurar en número considerable alrededor de 1520; en ellas, la poesía generalmente sirve para resaltar la faceta caballeresca del héroe —complemento obligado de las dotes guerreras— y para expresar las penas de amor de los personajes. Ante semejante estado de cosas, no extraña que en el *Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (Madrid, 1605) de Miguel de Cervantes —parodia de las novelas de caballerías— menudeen las interpolaciones poéticas; tampoco en sus continuaciones, pues tanto el *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (Tarragona, 1614), firmado por Alonso Fernández de Avellaneda, como la *Segunda parte del ingenioso caballero don Quijote de la Mancha* (Madrid, 1615), debida a Cervantes, seguían la pauta marcada por el libro de 1605 a este respecto[1].

Cervantes y Avellaneda. La poesía interpolada: el romancero estudia lo que, a falta de mejor nombre, se conoce como *poesía intercalada* o *interpolada* (Alcalá Galán, 2009, p. 185), la que se halla en la novela misma, no en los espacios paranarrativos. Como indica el título, mi estudio se concentra en el romancero, con creces el género más representado en la poesía citada en las tres novelas. Un predominio hasta cierto punto natural, dado que las baladas eran un género de moda —el *best-seller*

[1] A menudo me referiré a las novelas cervantinas por sus títulos abreviados: «*Quijote* primigenio», «segundo *Quijote*», «los *Quijotes*», etc.; para la obra del supuesto Alonso Fernández de Avellaneda recurriré a «*Segundo tomo*». Cito los *Quijotes* de Miguel de Cervantes por la edición de la Real Academia Española, dirigida por Francisco Rico; indico parte, capítulo y página. Para el libro de Avellaneda uso la edición de la Real Academia Española, preparada por Luis Gómez Canseco; remito por capítulo y página.

poético del momento— y el complemento lógico de las lecturas que obsesionan al hidalgo manchego. Hablar de interpolación poética en los *Quijotes* o el *Segundo tomo* es hablar de intertextualidad: la gran mayoría de las composiciones que aparecen en la prosa cervantina o avellanedina son ajenas. Algunas de las objeciones al término *interpolar* tienen que ver con el hecho de que implica la subordinación de la poesía hacia la prosa (Montero, 2014, p. 453), pero la equidad entre los componentes del prosímetro que había distinguido a *La Galatea* (Alcalá, 1585) no se repetirá veinte años más tarde. Casi todos los romances incorporados en los *Quijotes* o el *Segundo tomo* se subordinan a la prosa, con excepción de los pergeñados por Cervantes. Lejos de ser un acto mecánico o empobrecedor, la interpolación de una balada en el *Ingenioso hidalgo* —modelo de ambas continuaciones— provocaba la resemantización del poema en la prosa y, con ello, la creación de una rica red de significados para el lector del hipertexto.

«Yo he compuesto romances infinitos» (p. 61) reza un verso del *Viaje del Parnaso* (Madrid, 1614). Exageración aparte, lo cierto es que Cervantes fue un consumado romancerista nuevo; lo confirma el testimonio del *Proceso de Lope de Vega por libelos contra unos cómicos* y, sobre todo, el manejo que el alcalaíno hizo del romancero en su prosa, especialmente en los *Quijotes*. Las baladas de creación propia y el tratamiento que los romances, en general, reciben en las dos partes de la novela revelan una práctica prolongada de la veta burlesca del romancero nuevo. Transgresor por excelencia de los modelos canónicos que fingía seguir (Alcalá Galán, 2009, p. 184), Cervantes inauguró una fórmula narrativa en el *Ingenioso hidalgo* al incorporar lo inesperado —baladas viejas, no cultas— de manera inesperada —fines paródicos, no expresión de las penas de amor—, y al apartarse del romancero nuevo al emplear la prosa, y no el verso, para la desmitificación de las baladas. Con ello, Cervantes sentó las bases para un singular diálogo romancístico con el más atento de sus lectores contemporáneos que nos es conocido: el «licenciado», «natural de la villa de Tordesillas», según declara la portada del *Segundo tomo* (p. 3). Este diálogo formó parte de un diálogo mayor y, como en otros aspectos de las obras que nos ocupan, involucró réplicas y respuestas entre ambos autores, pero también influencias en una dirección u otra.

Se han barajado varios nombres en los intentos por identificar al «escritor fingido y tordesillesco», en palabras de Cervantes (II, 74, p. 1336), sin que los esfuerzos de la crítica hayan rendido frutos convincentes para todos. Lo que con seguridad sabemos de Avellaneda está en el

Segundo tomo, el cual nos descubre a un lector agudo y a un escritor competitivo. En su lectura del *Ingenioso hidalgo* el tordesillesco percibió que la interpolación de baladas había enriquecido la prosa de su rival y decidió usarlas aún más en su novela —veinte frente a once; un aliciente adicional para la competencia literaria serían los elogios sobre pasajes cervantinos relacionados con el romancero que escucharía aquí o allá. Por lo demás, Avellaneda se propuso escribir un libro distinto y desde el prólogo de 1614 reafirmó su distancia hacia Cervantes: «En algo diferencia esta parte de la primera suya, porque tengo opuesto humor [...] al suyo y, en materia de opiniones en cosas de historia —y tan auténtica como esta—, cada cual puede echar por donde le pareciere» (p. 9). A lo largo del presente estudio tendremos ocasión de comprobar que el humor no fue lo único que separó a los autores; su visión de la literatura y el mundo también era distinta.

El análisis que he realizado expone grandes diferencias entre el *Ingenioso hidalgo* y el *Segundo tomo*, en varios terrenos. La continuación de Avellaneda se apoyó en una suerte de *reverse engineering* que buscaba identificar los aspectos más característicos de la primera parte cervantina para imitarlos, al principio, y, después, modificar la orientación del mensaje original —giro de 180°— y exhibir las destrezas literarias propias. A menudo, los objetivos últimos se basaron en elementos del *Ingenioso hidalgo*, que Avellaneda remodeló a su antojo; fue el caso del romancero, en cuyo aprovechamiento también influyó el modelo del anónimo «Entremés famoso de los romances». En el *Segundo tomo* el género poético desempeñó un papel fundamental en la involución del héroe, en ese proceso para convertir a Martín Quijada en otro don Quijote de la Mancha, completamente alejado del cervantino. Asimismo, Avellaneda se sirvió de las baladas para transformar la locura de su protagonista en una locura absurda, de un solo plano y sin el calado profundo que había distinguido a la del primer don Quijote. Semejante locura no podía terminar sino en el encierro de la Casa del Nuncio de Toledo, en concordancia con un libro que, por encima de todo, se jactaba de enseñar «a no ser loco» (prólogo, p. 10).

Asunto discutido por la crítica es el momento en que Cervantes leyó el *Segundo tomo* y cuándo empezó la respuesta a este en el segundo *Quijote*. Mi examen muestra que hay huellas de la novela avellanediana en varios pasajes de la continuación auténtica, no solo a partir del famoso capítulo 59. Algunas de estas huellas tienen que ver con el romancero, lo cual de ningún modo significa que el considerable mayor peso que el

género poético adquiere en 1615 se deba por entero a Avellaneda. Los diez años que mediaron entre la publicación de las dos partes del *Quijote* le brindaron al autor abundantes oportunidades para reflexionar sobre su quehacer novelístico y la respuesta del público a 1605. Amante de la variedad, Cervantes tendría planeado escribir una obra distinta al *Ingenioso hidalgo* antes de leer el *Segundo tomo*, impreso cuando la escritura del segundo *Quijote* estaba muy avanzada. El acicate de la continuación apócrifa obligó a Cervantes a consolidar su propósito de ofrecer novedades a los lectores. En lo que respecta al romancero el reto se volvió doble: superarse a sí mismo y distinguirse del tordesillesco. De ahí el incremento de baladas —más de treinta—, con escuelas y temas ausentes del *Ingenioso hidalgo*; también aumentó el número de voces romancísticas y la importancia de Sancho como emisor de baladas, indicadora del creciente protagonismo del escudero.

Por encima de todo, el segundo *Quijote* explotó al máximo las posibilidades ensayadas en el primigenio al trasladar el espíritu burlesco del romancero nuevo a la prosa. En la continuación auténtica la parodia se intensifica y se hace más compleja; además, ahora hay aventuras o capítulos inspirados en baladas —no solo pasajes—, y los romances coadyuvan a la creación de uno de los principales ejes estructurales de la novela: el desencantamiento de Dulcinea del Toboso. Así como Avellaneda fue buen lector del *Ingenioso hidalgo*, Cervantes lo fue del *Segundo tomo*, que, a fin de cuentas, estaba destinado a él más que a cualquier otro lector (Gómez Canseco, 2014a, p. 111*; Iffland, 1999, p. 381). La respuesta cervantina tuvo doble valencia. La continuación apócrifa fue más que una de esas «fuentes inspiradoras por repulsión, que tienen tanta importancia, o más, que las que operan por atracción» —juicio célebre de Ramón Menéndez Pidal (1943, p. 41). Cervantes también se sintió atraído por los aciertos del tordesillesco —los tuvo, adelanto. La intertextualidad es fundamental en los *Quijotes*, y el alcalaíno no rehuyó el apropiarse de elementos del libro de su rival. Es célebre el caso de don Álvaro Tarfe, pero no fue el único.

Es, pues, necesario —imprescindible, diría yo— estudiar el *Segundo tomo*, el cual, por sí mismo, merece un lugar en la historia de la prosa de ficción áurea, por modesto que sea (Gómez Canseco, 2014a, pp. 76*-78*). Si ello no bastara, consideremos, con James Iffland, que la novela de Avellaneda es una muestra invaluable de la recepción contemporánea del *Ingenioso hidalgo* (2001, p. 72) y una obra cuyo escrutinio es crucial para el análisis del segundo *Quijote*, pues «Avellaneda influye en

Cervantes, es así de simple. Si no sabemos lo que hay en Avellaneda, no podremos entender lo que está ocurriendo en esta compleja dinámica» (1999, p. 17). La mayoría de la bibliografía dedicada al *Segundo tomo* se centra en identificar al escritor anónimo, aunque en las últimas décadas ha aumentado el interés por examinar el texto —no únicamente la figura— del tordesillesco. El libro de James Iffland, *De fiestas y aguafiestas: risa, locura e ideología en Cervantes y Avellaneda* (1999), y las ediciones críticas del *Segundo tomo* preparadas por Luis Gómez Canseco (2005, 2014), entre otros trabajos, son ejemplos notables de la revaloración del texto apócrifo. A pesar de tales avances, aún no existe una monografía *in extenso* sobre el romancero avellanediano o cervantino.

La influencia del género poético en las novelas que nos ocupan ha sido largamente señalada por la crítica. A propósito de los *Quijotes* cervantinos, varios estudiosos resaltaron la importancia del romancero al analizar aspectos distintos, como la génesis del *Ingenioso hidalgo*, la relación con el «Entremés famoso de los romances» o la aventura de la cueva de Montesinos, entre otros[2]. Un número respetable de artículos examina la influencia del género en el conjunto de la obra[3], o el aporte de una balada para la configuración de un personaje o la composición de una aventura o pasaje[4]. El romancero del *Segundo tomo* ha recibido menos atención y, salvo excepciones, la ha obtenido de manera tangencial (Carrasco Urgoiti, 1993; Menéndez Pidal, 1943); la proximidad con el cuarto centenario de la continuación apócrifa trajo consigo los primeros artículos abocados a las baladas de 1614, consideradas en conjunto (Nishida, 2013) o en una de sus muestras (Altamirano, 2012; Mariscal, 2006). En gran parte, la desatención al romancero del *Segundo tomo* es consecuencia del desdén general hacia la novela. A ello se suma el principal reto para la investigación del romancero cervantino o avellanediano: la identificación, saber que estamos en presencia de una balada y poder determinar cuál es esa balada —casi siempre mediante citas parciales. La identificación es el punto de partida indispensable para el examen de un género que circuló sobre todo oralmente y que,

[2] Egido, 1994 y 2009; Gornall y Smith, 1985; Menéndez Pidal, 1943; Millé y Giménez, 1930; Murillo, 1986; Stagg, 1964 y 2002.

[3] Alonso Asenjo, 2000; Altamirano, 1997 y 2007; Chevalier, 1990; Eisenberg, 1991; A. González, 2006; Nishida, 2004; Sánchez, 1999; Sanz, 1919.

[4] Altamirano, 2016a y 2019; D'Onofrio, 2000-2001; Garrison, 1980 y 1981; Jauralde Pou, 1987-1988; Molho, 1983; Murillo, 1977; Nishida, 2005 y 2008; Osuna, 1981; Pellen Barde, 2008; Pérez Lasheras, 2010.

en tiempos de Cervantes y Avellaneda, conoció múltiples modalidades, textos y versiones.

Cervantes y Avellaneda. La poesía interpolada: el romancero se propone solventar la laguna de los estudios cervantinos y avellanedianos al analizar el papel desempeñado por el género poético en los *Quijotes* y el *Segundo tomo*, amén de establecer los *corpora* romancísticos de las tres novelas. Los críticos han rehuido esta última tarea, sin duda por las dificultades que entraña la identificación de todas las baladas citadas en cualquiera de nuestras obras; labor difícil, y hasta tediosa, pero imprescindible para apreciar cabalmente el manejo que Cervantes y Avellaneda hicieron del romancero. Hace varios años, en sendos artículos, detallé los *corpora* de 1605 y 1615 (Altamirano, 1997, pp. 322-325; 2007, pp. 467-471); el presente libro enmienda mis planas pasadas, con nuevos criterios para las identificaciones seguras y cambios en el número de baladas interpoladas en las dos partes del *Quijote*[5]. Luis Gómez Canseco, a quien tanto debe la investigación avellanediana y cervantina, enlistó diecinueve romances en el «Índice de fuentes, refranes y relaciones textuales» que acompañó su primera edición del *Segundo tomo* (p. 765)[6]; me he permitido corregir su número de baladas y, algo más, su identificación de textos y versiones.

Por supuesto, no pretendo que todo lo que hay en los *Quijotes* o el *Segundo tomo* se explique a través del romancero. Ninguna producción cultural puede explicarse mediante un solo aspecto, mucho menos una obra tan rica como la de Cervantes; tampoco la continuación de ese ávido consumidor de literatura que fue el tordesillesco. En las tres novelas, las baladas son elementos intertextuales ante todo, pues hasta las compuestas por Cervantes aparecen como ajenas —ahijadas al beneficiado, don Luis, Altisidora o don Quijote. Por su carácter intertextual y su condición de poesía citada, los romances no se presentan aislados sino interpolados en la prosa o equiparados a esta, como sucede con los textos de creación propia. Es decir, en los pasajes en los cuales figura, el romancero está íntimamente relacionado con otros aspectos de los *Quijotes* o el *Segundo tomo*: convenciones y modas literarias, cultura material,

[5] Julio Alonso Asenjo terminó su artículo sobre las baladas de los *Quijotes* con un apéndice de «Citas, alusiones o reminiscencias de romances en el Q» (2000, pp. 63-65), sin explicar sus criterios para identificar o clasificar los textos. Aurelio González apoyó su análisis en los *corpora* que detallé en 1997 y 2007 (2006, pp. 285-293).

[6] En la introducción a su segunda edición del *Segundo tomo*, Gómez Canseco sostuvo que la novela «rememora casi veinte romances distintos» (2014a, p. 34*).

erotismo, estratificación social, intertextualidad, nacionalismo, oralidad y escritura, nexos poesía-teatro y un largo etcétera. Se trata de un número considerable de pasajes: la cantidad mínima de baladas es once para el *Ingenioso hidalgo*, veinte para el *Segundo tomo*, y treinta y dos para el segundo *Quijote*; además, no son pocas las baladas que poseen más de una ocurrencia. A la aritmética simple hay que añadir consideraciones cualitativas, por ejemplo: el influjo del espíritu burlesco del romancero nuevo en la parodia cervantina en general —énfasis en el contraste cómico y el realismo cotidiano—, o el peso de las baladas en la composición de varios momentos de las novelas —la primera salida en 1605, la aventura de los melones o la perorata del lugarcillo cercano a Sigüenza en 1614, la cueva de Montesinos, el retablo de maese Pedro o el enamoramiento de Altisidora en 1615, entre otros. El análisis del romancero incorporado en los *Quijotes* y el *Segundo tomo* no solo ilumina áreas de estudio diversas, también expone claves de la escritura cervantina y avellanediana —y de las visiones que el alcalaíno y el tordesillesco tenían de su tiempo—, amén de completar el panorama de la lectura que cada uno de los escritores hizo de su rival.

Cervantes y Avellaneda. La poesía interpolada: el romancero consta de tres capítulos: «Un terreno para la experimentación: el romancero en el primer *Quijote* cervantino», «La imitación de Avellaneda: el romancero en el *Segundo tomo*» y «Superación de las antiguas planas e influjo del tordesillesco: el romancero en el segundo *Quijote* cervantino»; en ellos se examina el papel del género poético en cada una de las tres novelas, consideradas por separado así como en sus relaciones intertextuales. El apéndice «Ocurrencias romancísticas en el primer *Quijote* cervantino, el *Segundo tomo* avellanediano y el segundo *Quijote* cervantino» enumera las baladas de las tres obras. Todos los romances analizados se citan por los títulos del *Pan-Hispanic Ballad Project*/*Proyecto sobre el Romancero Pan-hispánico*, coordinado por Suzanne H. Petersen, el esfuerzo más significativo para sistematizar la nomenclatura del género. Es posible que el lector conozca los poemas bajo otros títulos; por ello, en el análisis, complemento los títulos del *Pan-Hispanic Ballad Project* con los *incipits* de las versiones utilizadas. Como es habitual en los estudios sobre el romancero, transcribo los textos nuevos en octosílabos simples y los viejos o eruditos en octosílabos dobles.

Una última salvedad. Por comodidad, uso *lectores* para referirme a los receptores contemporáneos de los *Quijotes* y el *Segundo tomo*, sin que ello quiera decir que asumo que entre tales receptores no había

oyentes. En el Siglo de Oro, nos recuerda Margit Frenk (1997, pp. 25, 28), el público de la literatura escrita —manuscrita o impresa— no abarcaba solamente a los lectores sino también a numerosos oyentes, quienes escuchaban lo que alguien más cantaba, recitaba o leía en voz alta; estas tres modalidades de transmisión oral se hallan en los *Quijotes* y el *Segundo tomo*. A propósito del *Ingenioso hidalgo*, es habitual aducir al «Curioso impertinente», leído por el cura ante el público de la venta de Juan Palomeque, como ejemplo de lectura en voz alta de prosa de ficción. La extensión de los capítulos de los *Quijotes* y algún epígrafe apuntan a que Cervantes consideró a la lectura en voz alta como una de las posibilidades de transmisión de su obra[7]. Avellaneda no se declaró al respecto pero —escritor competitivo— no habría querido ser menos que su predecesor, sobre todo si la costumbre de su tiempo lo avalaba.

Mi lista de agradecimientos debe comenzar por tres maestros: Margit Frenk, Aurelio González y Augustin Redondo, quienes —desde las aulas de El Colegio de México— fomentaron mi interés por la poesía áurea y los *Quijotes* cervantinos. La investigación que dio origen al presente libro no habría sido posible sin la generosa ayuda del *National Endowment for the Humanities* y el *University Grants Program* (San Diego State University), cuyos fondos me permitieron trabajar en la biblioteca de la Hispanic Society of America durante los veranos de 2013 y 2014. Vaya mi agradecimiento para John O'Neill, conservador de la biblioteca neoyorquina, por las facilidades prestadas para la consulta de la obra de Avellaneda y numerosos romanceros áureos. A propósito de materiales bibliográficos, no puedo dejar de reconocer al personal de la humilde biblioteca de San Diego State University-Imperial Valley, y muy especialmente a Evid Robles, por todos sus esfuerzos para conseguir que los volúmenes que yo pedía llegaran a su destino. A Gregorio Ponce, decano de San Diego State University-Imperial Valley, le agradezco su apoyo para la publicación de este libro y sus siempre gratas palabras de aliento. *Last but not least*, gracias a Glenn, Pablo y Martín Swiadon, por todo.

Ciertos apartados de *Cervantes y Avellaneda. La poesía interpolada: el romancero* se nutrieron de algunos de mis artículos previos. Es el caso de «Las estacas de don Quijote: tradición literaria, romancero cidiano y

[7] «Que trata de lo que verá el que lo leyere o lo oirá el que lo escuchare leer» (II, 66, p. 1275). El final del capítulo 25, también del segundo *Quijote*, reitera el doble canal de recepción: «El trujamán comenzó a decir lo que oirá y verá el que le oyere o viere el capítulo siguiente» (II, 25, p. 923).

parodia en el primer *Don Quijote de la Mancha*», publicado en *Cervantes* (2016), que se aprovechó en el análisis de las aventuras de los yangüeses y el cuerpo muerto (I.7.1, I.7.2). «Magia terapéutica en el *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* de Alonso Fernández de Avellaneda: el romance del conde Peranzules y una réplica a Cervantes», aparecido en *Hispanic Review* (2012), se retomó a propósito de la aventura de los melones (II.6.2). «Las faldas de las Panza: indumentaria femenina, cultura material y estratificación social en el segundo *Quijote* cervantino», también publicado en *Cervantes* (2019), fue la base para los apartados dedicados al diálogo del matrimonio Panza y al retrato de Teresa (III.3.2, III.10.1).

I

UN TERRENO PARA LA EXPERIMENTACIÓN: EL ROMANCERO EN EL PRIMER *QUIJOTE* CERVANTINO

1. El romancero en el tránsito del siglo XVI al XVII

El romancero es el género poético dominante en los dos *Quijotes* de Miguel de Cervantes (Madrid, 1605, 1615) y el *Segundo tomo* firmado por Alonso Fernández de Avellaneda (Tarragona, 1614)[1]. La continuación apócrifa y la auténtica seguían la pauta marcada por el *Ingenioso hidalgo* a este respecto. Fueron varias las razones que llevaron a Cervantes a citar poesía en la prosa de 1605 y a darles a las baladas un papel preponderante dentro de las composiciones citadas. Analizaré otras razones a lo largo de este capítulo; por el momento me concentraré en la primera de ellas: el romancero era un género de moda en el Siglo de Oro, el *best-seller* poético del momento, con una popularidad solo comparable a la de las novelas de caballerías. Era difícil sustraerse a su impronta.

La moda romanceril fue el resultado de una serie de factores culturales, económicos, sociales y políticos, imposibles de resumir en unos cuantos párrafos; destaco los más relevantes para las obras de Cervantes y Avellaneda. El romancero es un género de origen medieval, cuyo nacimiento suele situarse entre finales del siglo XIII y principios del XIV (Di Stefano, 1993, pp. 33-37; Menéndez Pidal, 1968b, vol. 1, pp. 157-159), aunque el documento más antiguo que contiene una balada es de 1421, fecha en que Jaume de Olesa, estudiante mallorquín asentado en

[1] La edición príncipe del *Ingenioso hidalgo* se terminó de imprimir a finales de 1604 (Rico, 2015, pp. 1590-1592), aunque se le cambió el año de la portada para presentarla como novedad; a menudo me referiré a ella por la fecha de la portada.

Bolonia, copió una versión de *La dama y el pastor* en un cuaderno que le habían regalado. En la segunda mitad del Cuatrocientos, la difusión de las ideas humanistas por la Península Ibérica empezó a despertar el interés de la cultura letrada por la poesía popular (Frenk, 2006, pp. 58-96; Menéndez Pidal, 1968b, vol. 2, pp. 23-59). Una de las consecuencias de esta valoración —prolongada hasta bien entrado el siglo XVII— fue el registro de cancioncitas líricas arcaicas y romances viejos en fuentes de muy diverso tipo. No menos importante fue la imitación de los poemas populares por los autores cultos; en el caso del romancero, esta imitación dio lugar a otras modalidades de baladas, la mayoría de ellas bien acogidas por el público.

La imprenta desempeñó un papel fundamental en la moda romanceril al ampliar el público del género, en términos geográficos y demográficos; al hacerlo reconfiguró el corpus de baladas peninsulares y creó, o consagró, corrientes de gustos. Por un lado, la imprenta divulgó textos y versiones de romances viejos que solo se conocían en ciertas comunidades, por haberse transmitido mediante los canales orales tradicionales. La transmisión manuscrita ayudaba a romper las barreras geográficas, como lo prueba el cuaderno de Olesa, pero las posibilidades que la nueva tecnología ofrecía eran muy superiores. La imprenta también propagó los resultados de la apropiación del género por parte de la cultura letrada. Las glosas de romances viejos, las versiones manipuladas de romances viejos y los romances de autor culto se difundieron entre los sectores bajos y medios gracias al pliego suelto y al romancero de bolsillo. Ambos tipos de impresos complementaron —y a menudo respaldaron— la circulación oral y manuscrita de las baladas (Frenk, 1997, pp. 57-64; García de Enterría, 1988, pp. 90-91; Rodríguez Moñino, 1965, pp. 50-51).

Cervantes fue testigo y activo participante de la moda romanceril. El autor de los *Quijotes* nació el mismo año —uno antes o uno después— en que Martín Nucio publicó en Amberes el *Cancionero de romances en que están recopilados la mayor parte de los romances castellanos que hasta agora se han compuesto*, el iniciador del exitoso género editorial del romancero de bolsillo[2]. El volumen carece de año de impresión, pero Jean Peeters Fontainas lo dató entre 1547 y 1548, con base en el escudo del impresor

[2] Alejandro Higashi define al *género editorial* como «aquellas soluciones técnicas y comerciales que producen, conservan y fomentan la producción de ciertos tipos de textos asociados a ciertos tipos de formato editorial», por ejemplo «la compilación de romances selectos y organizados ligada al formato editorial del dozavo o la

(1956, pp. 19-21)[3]; en 1550 Nucio publicó una edición considerablemente corregida y aumentada de su *Cancionero de romances*, ahora sí con fecha. La cronología de la vida de Cervantes († 1616) corresponde al periodo de mayor auge de las baladas: la segunda mitad del Quinientos y los inicios del Seiscientos. Se han barajado varios candidatos para identificar al escritor que se esconde bajo el seudónimo de Alonso Fernández de Avellaneda (Gómez Canseco, 2014a, pp. 15*-25*), pero, hoy por hoy, seguimos sin saber quién fue ese autoproclamado «licenciado», «natural de la villa de Tordesillas» (portada, p. 3). Nos consta lo obvio: fue contemporáneo de su rival y, por ende, testigo de la moda romanceril. En el *Segundo tomo* no hay baladas de creación propia ni ningún otro indicio que permita suponerle una actividad de romancerista nuevo a Avellaneda; actividad confirmada en el caso de Cervantes.

El romancero que recibieron Cervantes y Avellaneda era una poesía muy distinta a las baladas que circularon durante la Edad Media. En el tránsito del siglo XVI al XVII el género era un conjunto complejo de modalidades y textos: además de los romances viejos, aquellos que habían venido transmitiéndose de generación en generación desde los tiempos medievales, o poco después[4], el romancero abarcaba un importante sector de baladas cultas, de las cuales había diferentes escuelas y estilos. Un ejemplo de esto último son los romances trovadorescos o artificiosos, compuestos por poetas cortesanos de finales del siglo XV o principios del XVI y que se distinguen por su fuerte tono lírico; en uno de estos textos, *Por unos puertos arriba*, de Juan del Encina, se ha creído ver una fuente de inspiración para el personaje de Cardenio.

Las baladas eruditas están mucho más representadas en los *Quijotes* y el *Segundo tomo*, aunque en las dos partes de la novela cervantina predominan los romances viejos —Avellaneda prefirió las baladas cultas. Los romances eruditos eran composiciones altamente narrativas, basadas en obras de carácter histórico, cuyo contenido se pretendía poner al alcance de las masas. Las primeras muestras conocidas se remontan a finales del Cuatrocientos: *Mira Nero de Tarpeya*, aprovechado por Cervantes en 1605 y 1615, figura en la primera edición de *La Celestina* (Burgos, 1499).

compilación de doce comedias en las *Partes*, confinadas al formato en cuarto por ser el más adecuado para la extensión polimétrica de la comedia» (2015, p. 86, núm. 5).

[3] Josep Lluís Martos cree que la fecha podría adelantarse a 1546 (2017, p. 155).

[4] El origen del romancero como género es medieval, pero varios romances viejos se compusieron a principios del Quinientos.

Uno de los factores que coadyuvaron al éxito de la modalidad fue el surgimiento de romanceros de bolsillo dedicados a textos eruditos, de autor único y temática nacional, fórmula ideada por los competidores de Nucio (Higashi, 2013a, pp. 46-48) y sugerida por el mayor interés que el pionero había mostrado hacia las baladas épicas o históricas españolas, poco representadas en las fuentes previas (Altamirano, 2018b, pp. 50-51)[5]. El nacionalismo fomentado por los romanceros de bolsillo quinientistas volverá a cobrar fuerza a principios del siglo XVII, a través de los romances nuevos heroicos.

La escritura de las novelas que analizamos, en especial la del *Ingenioso hidalgo*, coincidió con el auge del romancero nuevo o artístico, el producto que marcó la cumbre de la moda romanceril. Eran baladas de escuela lírica, estrechamente relacionadas con la música y destinadas más al canto que a la recitación —salvo excepciones como las de Gabriel Lobo Lasso de la Vega; compuestas a partir de la década de 1580, tuvieron cultivadores de primerísima línea, como Luis de Góngora, Lope de Vega o Francisco de Quevedo, y pronto desplazaron a los romances viejos del mercado editorial. Desde 1589 las baladas artísticas empiezan a publicarse en pliegos sueltos valencianos —casi siempre titulados *Cuadernos de varios romances* (Rodríguez Moñino, 1997, pp. 49-55)—, así como en romanceros de bolsillo impresos en distintas ciudades peninsulares: las nueve partes de las *Flores de varios romances*, que después nutrirían al *Romancero general* (Madrid, 1600). Las *Flores* y el *Romancero general* conocieron continuaciones y reediciones —el segundo hasta 1614—, y hubo otras antologías dedicadas mayoritaria o exclusivamente a las baladas artísticas (Menéndez Pidal, 1968b, vol. 2, pp. 158-164).

Al margen de que aceptemos la tesis del relato inicial corto, o no, todo apunta a que alrededor de 1592 Cervantes tenía escrito un primer núcleo narrativo del *Ingenioso hidalgo* (Pontón, 2015, pp. 1508-1511), cuyo original estaría terminado en julio de 1604 (Rico, 2015, p. 1588). El periodo comprendido entre estas fechas, 1592 y 1604, corresponde al apogeo editorial del romancero nuevo; por ello, podría resultar extraña la casi total ausencia de baladas artísticas ajenas en el *Quijote* primigenio —tampoco abundan en la continuación de 1615. No obstante, la influencia del romancero nuevo fue crucial en las dos partes de la novela,

[5] El manuscrito *Cancionero musical de Palacio* acogió romances fronterizos, excepción explicable por el momento histórico y el ambiente en que se formó: la corte de los Reyes Católicos.

como comprobaremos a lo largo de este libro. La mera inserción de las baladas de moda resultaba demasiado simple para un escritor que se regodeaba en transgredir los modelos que fingía seguir. Cervantes fue más allá y trasladó el espíritu burlesco del romancero nuevo a la prosa de 1605; con ello creó una de las fórmulas narrativas más novedosas del *Ingenioso hidalgo*.

Avellaneda basó su *Segundo tomo* en la segunda edición madrileña de la obra de su rival (Gómez Canseco, 2014a, p. 49*, núm. 92), aquella que contiene las interpolaciones sobre el robo del rucio y apareció en marzo de 1605, también bajo el sello de Juan de la Cuesta. La fecha de esta edición constituye el término *a quo* de la escritura de la continuación apócrifa. El término *ad quem* lo da impresión del volumen: la aprobación es del 18 de abril de 1614 y la licencia del 4 de julio del mismo año. ¿Es posible hilar más delgado? La presencia de personajes moriscos y algún otro factor hizo pensar a Enrique Espín Rodrigo que el grueso de la obra se había compuesto entre 1606 y 1609 (1993, pp. 17-38). Para Luis Gómez Canseco (2014a, pp. 79*-80*) la alusión a las *Novelas ejemplares* (prólogo, p. 7) y la frase «siendo expelidos los moros agarenos de Aragón», del párrafo que abre la novela (1, p. 13), ayudan a situar la escritura entre finales de 1610 (el edicto de expulsión de los moriscos de Aragón y Cataluña se firmó el 19 de mayo) y los últimos meses de 1613 (publicación de las *Novelas ejemplares*). Ambas alusiones prueban que Avellaneda estaba trabajando en su texto en esas fechas, no que el licenciado comenzará su labor escritural en 1610: pudo haberlo hecho, pero también es posible que la frase sobre los moros agarenos sea un arreglo posterior. Así las cosas, tenemos que conformarnos con los términos *a quo* y *ad quem*: 1605 y 1614. Estos años coinciden con el tercer gran ciclo temático del romancero nuevo.

En las baladas artísticas los asuntos heroicos, antes opacados por los moriscos y pastoriles, empiezan a ganar terreno editorial alrededor de 1593 y se convierten en mayoría entre 1600 y 1612 (Menéndez Pidal, 1968b, vol. 2, pp. 140-142, 161-164); los héroes del pasado nacional dominan en estos romances heroicos de nuevo cuño. Esta vuelta al pasado heroico nacional, con énfasis en las figuras de la Reconquista —notablemente el Cid—, debió de tener un excelente caldo de cultivo en el clima antimorisco de la época. El licenciado Fernández de Avellaneda, el «tordesillesco» como lo llamaría Cervantes (II, 74, p. 1336), fue un individuo atento a las novedades literarias y un claro defensor del sistema; no extraña, pues, que en el *Segundo tomo* dominen las baladas de tema

épico o histórico español. Avellaneda debió de acoger con agrado un nacionalismo romanceril que, amén de concordar con su propia ideología, le permitía competir con su predecesor, quien se había inclinado por los asuntos novelescos o caballerescos extranjeros en el *Ingenioso hidalgo*. Cervantes continuaría con estas preferencias temáticas en el segundo *Quijote* —escrito, según Gonzalo Pontón, dos o tres años antes de su impresión (2015, pp. 1527-1529)—, en franco contraste con el nacionalismo que campeaba en las baladas de moda. Los romances viejos, eruditos y nuevos son las categorías estilísticas presentes en los *corpora* cervantinos y avellanediano.

2. La poética de la interpolación

2.1. El romancero de los Quijotes *y el* Segundo tomo

La presencia del romancero en las obras que nos ocupan está íntimamente relacionada con la intertextualidad. La inmensa mayoría de las baladas de los *Quijotes* son ajenas, al igual que todas las que figuran en el *Segundo tomo*, el cual carece de romances de creación propia. En las tres novelas las baladas son elementos intertextuales ante todo, pues incluso las compuestas por Cervantes aparecen como ajenas —ahijadas al beneficiado, don Luis, Altisidora o don Quijote de la Mancha. Por su carácter intertextual y su condición de poesía citada, los romances no se presentan aislados sino interpolados en la prosa o equiparados a esta, como sucede con los textos de creación propia. Las relaciones de las baladas con la prosa de los *Quijotes* o el *Segundo tomo* produjeron una red de significados que involucró tres o cuatro capas semánticas, por lo menos.

Un poema citado no habla por sí mismo. *Marqués de Mantua* es el único romance común a las tres novelas que analizamos. Los significados que la balada carolingia pudo tener como texto independiente se modificaron sustancialmente cuando se incorporó al *Ingenioso hidalgo*, el *Segundo tomo* o el segundo *Quijote*. A propósito del capítulo 2 del *Ingenioso hidalgo*, David L. Garrison sostuvo que la cita de *Mis arreos son las armas*, aunque fuera parcial, conllevaba que el romance pasara a formar parte de la novela en la mente del lector, con la consecuente superposición de significados (1981, p. 127). El proceso no carece de complejidad. Con base en los planteamientos de Valentín Vološinov, Mercedes

Alcalá Galán resaltó la naturaleza dinámica y bidireccional de la citación: «Citar es reproducir un texto en otro y esta reproducción nunca será idéntica porque todo texto adquiere su sentido último en relación con su orientación exterior, es decir, con su contexto» (2009, pp. 187-188). El contexto, continúa Alcalá Galán:

> Articula el sentido del discurso ajeno, de la cita; une y funde el sentido particular y fragmentario del discurso citado con su sentido último. El contexto crea para la cita un horizonte amplificador, posibilita todas las condiciones de su existencia en la obra literaria, y además participa de la cita desde dentro, contagiándole su naturaleza y creando un tejido nuevo de ecos, claves, reflejos y reverberaciones de sentido. Pero también el contexto tiene la capacidad, por su naturaleza de discurso citante, de resonar a la vez desde dentro de la cita y desde sus márgenes, de hablar de la cita y, al mismo tiempo, como la cita y con la cita. El discurso al ser citado pierde su identidad original creando una nueva en relación con el contexto citador. Se trata de un proceso dinámico, simultáneo y mutuo que afecta tanto el sentido de la cita como el del contexto (2009, p. 188).

El trabajo de Alcalá Galán se concentra en la poesía de creación propia citada en las obras de Cervantes. A estas valiosas observaciones añadamos que, en el caso de las baladas ajenas interpoladas en los *Quijotes* y el *Segundo tomo*, el hipotexto tenía una doble carga semántica antes de incorporarse en las novelas de Cervantes o Avellaneda. Ambos escritores, en especial Cervantes, se decantaron por textos muy conocidos; los de composición más reciente, o sea los romances nuevos, llevaban más de una década de circulación cuando se publicó el *Ingenioso hidalgo*, y, para los romances viejos y algunos eruditos, el cálculo rebasa la centuria. Esta amplia circulación, por un periodo de tiempo prolongado o más o menos prolongado, propició que las baladas o partes de ellas adquirieran connotaciones, ecos y resonancias al margen del contenido intrínseco de los poemas; entre muchos otros ejemplos, fue lo que ocurrió con el *incipit* «Media noche era por filo, / los gallos querían cantar», de *Conde Claros preso*, usado como elemento fraseológico del idioma para indicar el punto de la media noche y parodiado de manera abundante en el Siglo de Oro. Avellaneda retomó ambos versos en el *Segundo tomo*; probablemente por influjo del tordesillesco, Cervantes citó el primer octosílabo en el segundo *Quijote*.

El público del romancero áureo llevaba las dos clases de significados —intrínsecos y extrínsecos— en la memoria. Los lectores de Cervantes y Avellaneda formaban parte de ese público, y los escritores lo sabían; de ahí que en las tres novelas las baladas se citen por unos cuantos versos, a menudo refundidos en la prosa del narrador o los parlamentos de los personajes. Es obvio que Cervantes y Avellaneda confiaban en que los lectores reconocerían los romances interpolados, pues, sin este reconocimiento, la burla que acompañaba la citación no tenía sentido. El tordesillesco aprovechó un par de textos artísticos que no resultarían familiares para todos los lectores, pero sí para varios: *Respuesta del rey a la carta de Jimena* y *Cid muerto evita ser afrentado por un judío*. El mecanismo de interpolación de estas baladas cidianas —recuerdo del argumento romancístico— solucionaría una eventual falta de reconocimiento por parte de los lectores. La citación de las baladas pergeñadas por Cervantes tiene sus propias peculiaridades; las analizaré al final de los capítulos I y III.

Los significados intrínsecos y extrínsecos del romance citado interactuaban con la prosa de la novela, el contexto que agrega nuevos significados al hipotexto y resemantiza los que este poseía antes de integrarse al hipertexto. Además de lo señalado por Alcalá Galán sobre la importancia del contexto en la citación, conviene recordar que los nuevos significados de la balada no pueden separarse «de las condiciones pragmáticas de la enunciación, tampoco del mundo real, representado por la prosa de la novela» (Luján Atienza, 2008, p. 202). En los *Quijotes* o el *Segundo tomo* quién cita y por qué cita es tan importante como lo que se cita. Y el contraste entre el mundo de la ficción, representado por el romance citado, y el mundo real, representado por la prosa citante, es el punto de partida para el contraste cómico y la degradación del ideal caballeresco, explotados desde los primeros capítulos del *Ingenioso hidalgo*; la recitación de *Lanzarote y el Orgulloso* que don Quijote les hace a las mozas del partido nos da un botón de muestra. Como veremos más adelante, en la primera parte de su novela Cervantes introdujo una fórmula narrativa orientada a la parodia de baladas. Ambas continuaciones, la apócrifa y la auténtica, siguieron la pauta marcada por el *Ingenioso hidalgo* de utilizar al romancero para la burla. Es decir, en las tres novelas, las baladas citadas no solo se resemantizan sino que, casi siempre, adquieren una perspectiva inversa a la exhibida por el original serio. *Sale la estrella de Venus*, de Lope de Vega, en el *Segundo tomo*, y los romances de Belerma y Durandarte, en el segundo *Quijote*, son ejemplos notables de este cambio de perspectiva.

En las continuaciones a veces nos enfrentamos con otra capa de significados. Al retomar el juramento de Danés Urgel, Avellaneda sabía que los lectores del *Segundo tomo* lo fueron también del *Ingenioso hidalgo* y, por ende, recordarían lo que Cervantes hizo con *Marqués de Mantua* en el libro de 1605. Este nivel adicional de significados —la cita de la cita— motivó al tordesillesco a crear un nuevo *leitmotiv* romancístico para su protagonista. Las resonancias de las citas previas también se dan en el segundo *Quijote*, con respecto a las baladas interpoladas en el *Ingenioso hidalgo* y alguna del *Segundo tomo*. Lo último sucedió con *Conde Claros preso*, del cual se sirvió Avellaneda para empezar a desamorar a Martín Quijada —el don Quijote apócrifo; Cervantes lo usó para reafirmar el amor del protagonista auténtico por Dulcinea del Toboso.

2.2. Un inventario problemático

El inventario de la poesía interpolada en la prosa de ficción áurea no es tarea fácil. A propósito de los *Quijotes*, José Domínguez Caparrós señaló que el romancero representa un reto para la labor de conteo, pues muchos de sus versos no figuran como verdaderas citas poéticas, sino integrados a la prosa del narrador y los parlamentos de los personajes (2008, p. 111). Incluir o no el último tipo de intercalaciones, considerar solo textos completos o también fragmentos, son algunas de las consideraciones a las cuales se enfrenta el estudioso del romancero interpolado en los *Quijotes* y el *Segundo tomo*. No obstante, dada la distancia cronológica y cultural que nos separa del Siglo de Oro, el reto principal es la identificación: saber que estamos en presencia de una balada y poder determinar cuál es esa balada. Una empresa aún más difícil cuando los textos que manejamos son fragmentarios, por lo general entre uno y cuatro octosílabos.

Cervantes y Avellaneda fueron producto de una época que había hecho del romancero un género de moda. Los lectores áureos estaban acostumbrados a las citas parciales de baladas, era lo habitual en la vida real y la literatura; no hacía falta más, pues cada una de esas personas poseía un bagaje romancístico notable, suficiente para reconocer el *incipit* o algún otro verso de un texto muy popularizado. La fórmula narrativa que Cervantes introdujo en el *Ingenioso hidalgo* se apoyaba en esa familiaridad con el género poético. No extraña, pues, que en ambos *Quijotes* solo aparezcan completas las baladas debidas al alcalaíno: eran las únicas

que no eran ampliamente conocidas, además de que Cervantes quiso destacarlas de las demás. Avellaneda también optó por la cita parcial.

No conocemos todos los romances que circulaban en tiempos de Cervantes y Avellaneda; un problema que se acentúa en el caso de los romances viejos. Los textos eruditos o nuevos son menos antiguos y solían transcribirse en algún momento de su composición: eran poesía oralizada, compuesta para ejecutarse oralmente con apoyo en un texto escrito o impreso, leído en voz alta, o, más frecuentemente, memorizado primero y recitado o cantado después. Lo que ha llegado hasta nosotros es una parte de lo que fue el romancero viejo, y no solo porque el acceso al corpus de un género folclórico nunca será total, ni siquiera con los modernos sistemas de reproducción de sonido, sino también porque este tipo de baladas se registró tarde, entre los siglos XVI y XVII, y con criterios muy selectivos[6]. Se privilegió un molde formal —el romance dieciseisílabo, monorrimo y asonantado—, en detrimento de otros más que existían; se censuraron o desdeñaron ciertos temas, y se prefirieron unos textos y versiones sobre otros (Altamirano, 2016b, pp. 486-487; Menéndez Pidal, 1968b, vol. 2, pp. 410-411). En otras palabras, no se registraron todas las baladas viejas que se cantaban o recitaban en el Siglo de Oro, y no todas las baladas viejas que se registraron se cantaban o recitaban como se manuscribieron o imprimieron. Los *corpora* de Cervantes y Avellaneda nos darán la oportunidad de comprobarlo.

A veces los personajes o el narrador indican el género del hipotexto: «La fuerza de acomodar al propósito presente este romance viejo de Lanzarote ha sido causa que sepáis mi nombre antes de toda sazón» (I, 2, p. 56), declara don Quijote de la Mancha a las mozas del partido, y el Sancho Panza apócrifo reprende a Martín Quijada —su amo— porque «se pone muy de espacio al romance del rey don Sancho» (6, p. 73), justo cuando acaban de ser apaleados por el melonero y sus compinches. *Lanzarote y el Orgulloso* y *Rey don Sancho, rey don Sancho*, las baladas recitadas por don Quijote y Quijada, figuran abundantemente en las fuentes antiguas; en casos como este, los comentarios de los personajes refuerzan lo que ya sabíamos[7]. En otras ocasiones el género de la composición no

[6] Son muy pocos los romances —de cualquier tipo— copiados antes del Quinientos (Catalán, 1997-1998, vol. 1, p. 214, núms. 2-3); entre las excepciones se encuentra la versión de *La dama y el pastor* del cuaderno de Jaume de Olesa.

[7] La mayoría de las categorías genéricas apuntadas por los personajes son certeras. La excepción que confirma la regla se da en el segundo *Quijote*, cuando Sancho

se explicita pero, de nuevo, se trata de un romance documentado en el Siglo de Oro; entre otros ejemplos, es lo que ocurre con *Mis arreos son las armas*, enunciado por el protagonista ante el primer ventero del *Ingenioso hidalgo*. La labor de identificación no está exenta de dificultades inherentes a la brevedad de la cita. El narrador de 1605 recurre al *incipit* «en el val de las estacas» (I, 17, p. 192), compartido por dos baladas cidianas; contar con un segundo octosílabo ayudaría a precisar el origen de la cita: *Cid ante el papa romano* o, con menor probabilidad, *A concilio dentro en Roma*.

La situación se complica cuando un texto exhibe rasgos que parecen romancísticos, pero carecemos de un registro antiguo. Un par de botones de muestra. Con ligeras variantes, los octosílabos «destos que dicen las gentes / que a sus aventuras van» se citan dos veces en el *Ingenioso hidalgo* y una más en el segundo *Quijote* (I, 9, p. 116 y I, 49, p. 619; II, 16, p. 821); aunque el metro, el final agudo (*á*) y el ambiente caballeresco los acercan al romancero, no tenemos la certeza de que procedan de una balada. Necesitamos más versos para confirmar el patrón rímico, aquí o en otra fuente. Ambos octosílabos figuran en la traducción del *Triunfo de amor* de Petrarca realizada por Álvar Gómez de Ciudad Real (I, 9, p. 116, núm. 10); así pues, pudieron deberse a Gómez de Ciudad Real o este pudo tomarlos del mismo romance que inspiró a Cervantes. En 1615, al comparar a los caballeros de antes con los de ahora, don Quijote usa la frase «que saliendo deste bosque entre en aquella montaña» (II, 1, p. 690); el contexto del enunciado —rigores de la carrera caballeresca—, el ritmo octosilábico, el final en *ña* y los motivos del bosque y la montaña —frecuentes en los romances caballerescos— podrían ser indicio de una balada desconocida. Con la documentación actual no hay manera de confirmarlo. Hay otros casos semejantes.

La alusión del Sancho apócrifo al «romance [...] del conde Peranzules, que es cosa muy probada para el dolor de ijada» (6, p. 72) expone un problema diferente: en el *Segundo tomo* no se interpolan versos de la balada, y ninguno de los textos conocidos con un personaje Peranzules corresponde, bien a bien, al romance de 1614. Además, esta alusión contrasta con la tendencia general de Avellaneda, quien casi siempre cita o refunde versos concretos, o refiere muy directamente el argumento de las baladas que usa (Altamirano, 2012, pp. 374, 383). Ante este estado de

Panza afirma «haber oído cantar un romance antiguo» (II, 34, p. 999), cuyos versos, según los recuerda el campesino, pertenecen a un perqué.

cosas, no debemos descartar que Sancho aluda a un romance que nunca existió, a una invención de Avellaneda. Alguna vez nuestros escritores se apoyan en el argumento de una balada, sin intercalar versos de ella. En un par de casos las dificultades estriban en la abundancia de textos sobre el mismo asunto, en establecer cuál de todos los romances posibles sirvió de base para narrar el desacato del Cid al papa, en el *Ingenioso hidalgo*, o las rivalidades entre Bernardo del Carpio y Alfonso el Casto, en el *Segundo tomo*.

Estas dificultades ponen de relieve la complejidad del romancero áureo, así como la distancia cronológica y cultural que nos separa del género que disfrutaron los contemporáneos de Cervantes y Avellaneda. Es, pues, imposible establecer un número o catálogo exacto de las baladas interpoladas en los *Quijotes* y el *Segundo tomo*; lo único que podemos afirmar con seguridad es que hay más de las que nosotros, los investigadores de hoy, somos capaces de identificar. Creo, sin embargo, que el inventario en el cual se basa mi análisis comprende los romances fundamentales para los *corpora* cervantinos y avellanediano: aquellos que ambos escritores se preocuparon por distinguir debido a que los consideraban importantes para su labor narrativa. Este inventario solo considera las identificaciones seguras, o sea, las que presentan evidencia textual suficiente para sostener: 1) que hay intertextualidad poética, y 2) que el elemento intercalado procede de una balada. Mi inventario abarca tanto los romances viejos como los de autor culto —entre ellos los de Cervantes—, independientemente de sus mecanismos de interpolación. Las ocurrencias romancísticas de las tres novelas se detallan en el apéndice.

2.3. Los mecanismos de la interpolación

Los principales modos de transmisión del romancero áureo fueron el canto, la recitación y la lectura (García de Enterría, 1988, p. 93). La recitación es lo habitual en los *Quijotes* y el *Segundo tomo*, aunque en las dos partes de la novela cervantina hay baladas cantadas —sobre todo las de creación propia. En la continuación apócrifa el canto se reserva para una canción en sextetos-lira, «Celebrad, instrumento» (15, pp. 166-167), entonada por su autor, monsiur Japelín, en el episodio intercalado «El rico desesperado». En los *Quijotes* también se cantan otras composiciones poéticas, no romancísticas, casi siempre en boca de varones

enamorados[8]. El retablo de maese Pedro ejemplifica lo que debió de ser otra posibilidad para transmitir baladas: la dramatización. En ninguna de las tres novelas hay romances leídos, en silencio o en voz alta. No por casualidad.

Si los pliegos sueltos fungieron más que nada como apoyos para el canto o la recitación de baladas —en tanto facilitadores de la memoria—, los romanceros de bolsillo surgieron «ya con la evidente finalidad de brindarl[o]s a la lectura, fuera esta colectiva (la modalidad mayoritaria) o individual» (García de Enterría, 1988, p. 98), sin que ello descartara otros tipos de ejecuciones para el contenido de los volúmenes[9]. Ramón Menéndez Pidal señaló la ausencia de romanceros de bolsillo en la biblioteca de don Quijote de la Mancha (1943, p. 25; 1948, p. 15). Sin embargo, la carencia de títulos explícitos no significa que en la casa del manchego no hubiera esta clase de antologías; a propósito del escrutinio de 1605, basta recordar los «pequeños libros», o sea de poesía, que el cura Pero Pérez, impulsado por el cansancio, ordenó que se quemaran «a carga cerrada» (I, 6, pp. 91, 94). Indudablemente, en el romancero de ambos *Quijotes* se conjuntan la tradición oral y la escrita (García de Enterría, 1999, p. 354). Como los lectores contemporáneos, los personajes cervantinos conocerían algunas baladas por tradición oral, otras mediante la lectura en una fuente impresa o manuscrita y muchas más a través de

[8] En el *Ingenioso hidalgo* están el ovillejo «¿Quién menoscaba mis bienes?» y el soneto «Santa amistad, que con ligeras alas», cantados por Cardenio (I, 27, pp. 330-332), más la oda «Dulce esperanza mía» de la serenata de don Luis (I, 43, p. 550). La lista se alarga en el segundo *Quijote*: el soneto «Dadme, señora, un término que siga» (II, 12, p. 789), la seguidilla «A la guerra me lleva» (II, 24, p. 909), el madrigalete «Amor, cuando yo pienso» (II, 68, p. 1292) y las estancias del túmulo de Altisidora («En tanto que en sí vuelve Altisidora», «Y aún no se me figura que me toca»; II, 69, pp. 1296-1297), entonados por el Caballero del Bosque (Sansón Carrasco), el mancebito que va a la guerra, don Quijote de la Mancha y un innominado músico; además, la dueña Dolorida recita coplas que dice haber oído cantar a don Clavijo: «De la dulce mi enemiga» y «Ven, muerte, tan escondida» (II, 38, pp. 1030-1031). Nótese que la mayoría de las composiciones se deben a Cervantes y que este traslada la autoría a los cantores.

[9] Lorenzo de Sepúlveda declaró dos «provechos» para sus *Romances nuevamente sacados de historias antiguas de la crónica de España* (Amberes, 1551): «El uno para leerlas [las materias] en este traslado, a falta de el original de donde fueron sacados, que, por ser grande volumen, los que poco tienen carecerán dél por no tener para comprarlo. Y, lo otro, para aprovecharse los que cantarlos quisieren, en lugar de otros muchos que yo he visto impressos harto mentirosos y de muy poco fructo» (Rodríguez Moñino, 1973, vol. 1, núm. 63).

la ejecución oral de un texto memorizado por alguien que lo leyó impreso o manuscrito (o que lo aprendió en una ejecución semejante). Eso sí, en el *Ingenioso hidalgo*, el género poético se percibe como patrimonio común, y las continuaciones de 1614 y 1615 siguieron la pauta marcada por 1605. En el Siglo de Oro la poesía ante todo se cantaba o recitaba, modos de transmisión que diluyen el vínculo con el soporte impreso o manuscrito y, con ello, agregan espontaneidad y fluidez a la ejecución. No sorprende, pues, que en las novelas que nos ocupan los romances no se lean. De hecho, los ejemplos leídos escasean en la poesía no romancística interpolada: dos en 1605, uno en 1614 y ninguno en 1615; las circunstancias de la enunciación justifican la lectura[10]. Al carácter de patrimonio común que señalé se añade el que, desde el *Ingenioso hidalgo*, el romancero se presenta como un género oral, fuertemente apoyado en la memoria. Don Quijote, el principal emisor de las baladas en 1605 —y, con matices, también en 1615—, es el principal transmisor del contenido de los libros de caballerías (García de Enterría, 1999, pp. 359-360), y realiza ambas tareas de manera oral. Es decir, al margen de cómo se haya adquirido la materia caballeresca —romancero incluido—, esta se transmite por vía oral, gracias a la memoria prodigiosa de ese ávido lector que es don Quijote.

Las baladas se interpolan en la prosa de las novelas por medio de tres procedimientos básicos: versos intercalados como tales, versos integrados al discurso del narrador o los personajes y recuerdos de argumentos romancísticos; el *Segundo tomo* ofrece una variación del segundo procedimiento en el centón que Martín Quijada recita cerca de Sigüenza. Los

[10] En el *Ingenioso hidalgo* Vivaldo rescata la «Canción desesperada» de los papeles que Ambrosio se dispone a quemar; a petición del último, Vivaldo lee la canción en voz alta para entretener a los asistentes al entierro de Grisóstomo, los cuales «se le pusieron a la redonda» (I, 13, p. 159). En ambos *Quijotes* los autores de los poemas, en especial los enamorados, son quienes suelen cantar las composiciones, no en este caso, pues Grisóstomo está muerto. La ausencia del autor también explica que sea don Quijote, no Cardenio, quien lea en voz alta —Sancho está presente— «O le falta al Amor conocimiento», soneto escrito «como en borrador, aunque de muy buena letra» en el librillo de memoria (I, 23, p. 276). En el *Segundo tomo*, camino de Alcalá, Martín Quijada y sus acompañantes escuchan a un par de estudiantes recitar sendos enigmas; Quijada pide copias de los poemas para memorizarlos después. El estudiante que trae la copia del suyo la proporciona; al hacerlo, se le cae otro papel, con unas «Coplas a una dama llamada Ana», que compuso hace poco. Quijada es quien determina la modalidad de la ejecución: «Le rogó con notable insistencia se las leyese» (25, p. 275).

versos intercalados como tales constituyen verdaderas citas poéticas, las cuales casi siempre se acompañan de *verba dicendi* y la mención del género del poema. Un botón. En el *Ingenioso hidalgo* don Quijote, desdoblado en Valdovinos, comienza a «decir con debilitado aliento lo mesmo que dicen decía el herido caballero del bosque»; tras regalarnos cuatro octosílabos de *Marqués de Mantua*, el narrador ofrece dos más, no sin antes acotar «y desta manera fue prosiguiendo el romance, hasta aquellos versos que dicen» (I, 5, p. 77). Todas las baladas de creación propia de los *Quijotes* se presentan como verdaderas citas poéticas. Además de su completud y equidad con la prosa que las rodea, estas baladas destacan por ser las únicas a las cuales se les atribuye un autor dentro del marco de la ficción y porque siempre aparecen cantadas; de hecho, en ambos *Quijotes* solo hay un romance no debido a Cervantes que se canta (*Roncesvalles*). Tales peculiaridades indican que el alcalaíno quiso distinguir las baladas pergeñadas por él del resto del romancero aprovechado en las dos partes de la novela.

En el segundo procedimiento, versos integrados al discurso del narrador o los personajes, los octosílabos a menudo fungen como elementos fraseológicos del idioma, según una costumbre muy extendida en el Siglo de Oro. Abundan los testimonios sobre el uso de versos de canciones y romances en las conversaciones cotidianas (Frenk, 2006, pp. 76-77; Menéndez Pidal, 1968b, vol. 2, pp. 184-189). En las novelas que nos ocupan, a veces el emisor subraya el valor proverbial del hipotexto; en el segundo *Quijote* el duque responde a una ofendida Altisidora: «Eso me parece [...] a lo que suele decirse: "Porque aquel que dice injurias, / cerca está de perdonar"» (II, 70, p. 1309). El uso de una frase proverbial suele tener segundas intenciones, y la cita de *Diamante falso y fingido* es un componente más de la última farsa del palacio ducal, la de don Quijote como detonador de los impulsos amorosos de la joven doncella de la duquesa. En casos como el anterior, los versos citados se modifican poco o nada, en concordancia con su función proverbial. En otras ocasiones hay una clara voluntad de modificar el hipotexto, de refundirlo para adaptarlo a contextos concretos y aumentar la parodia en el hipertexto. Es un procedimiento cercano a la contrahechura, del cual tenemos una muestra —entre varias— en el *Segundo tomo*, en el juramento de Quijada a la moza gallega, elaborado sobre el que pronuncia el anciano Danés Urgel en *Marqués de Mantua*. El tercer procedimiento de intercalación del romancero es menos común que los anteriores; consiste en referir el argumento de una balada dentro del parlamento de

un personaje para justificar una acción (*A concilio dentro en Roma* o *Cid ante el papa romano*) o una petición (*Cid muerto evita ser afrentado por un judío*), entre otras posibilidades.

3. Cervantes romancerista nuevo

«Yo he compuesto romances infinitos / y el de *Los celos* es aquel que estimo, / entre otros, que los tengo por malditos» (p. 61), declaró Cervantes en un terceto del *Viaje del Parnaso* (Madrid, 1614). La crítica coincide en identificar *Los celos* con el *Romance a una cueva muy escura* o *La morada de los celos*, balada alegórica-amorosa publicada en la tercera parte de la *Flor de varios y nuevos romances* (Lisboa, 1592) y, después, en el *Romancero general* (Madrid, 1600)[11]. Lo de «infinitos» resulta algo exagerado, y es bien sabido que no hay que tomar en serio todo lo que viene del *Viaje*, escrito en tono de chunga; sin embargo, es evidente que la producción romanceril cervantina abarcó más textos que *Los celos* —única balada independiente de autoría segura— y, sobre todo, más temas y matices. En el afán de imitar la anonimia del romancero viejo, las baladas artísticas solían publicarse sin nombre de autor; es probable que varias de las últimas se debieran a Cervantes. Los romances de creación propia incluidos en algunas obras del alcalaíno y el tratamiento que las baladas —en general— reciben en ambos *Quijotes* revelan a un poeta que se desenvuelve hábilmente en el romancero nuevo, con una práctica prolongada de la veta burlesca del subgénero poético.

«Nunca voló la pluma humilde mía / por la región satírica, bajeza / que a infames premios y desgracias guía» (p. 61), reza otro terceto del *Viaje del Parnaso*. Una de las múltiples socarronerías del *Viaje*, pues Cervantes sí usó la poesía como dardo, y no sin maestría. Como destacó

[11] Se conocen tres versiones de *Los celos*. La primera, impresa en la tercera parte de la *Flor* lisboeta de 1592 y en la edición valenciana de esta (1593), comienza: «I azia donde el sol se pone / entre dos partidas peñas». La segunda es la del *Romancero general* (Madrid, 1600), presente en varias ediciones de la séptima parte de la *Flor* (Madrid, 1595; Toledo, 1595; Alcalá, 1597) y la reedición madrileña del *Romancero general* (1602); lee «Yaze donde el sol se pone / entre dos taxadas peñas» (Rodríguez Moñino, 1973, vol. 2, núms. 213, 216, 222, 223, 234, 247). Una más, con el mismo *incipit* que la anterior, se registró en el manuscrito *Cancionero de Matías Duque de Estrada*, en el cual se acota «Romance a una cueva muy escura, por Miguel de Cervantes» (Sáez, 2016, p. 91).

Vicente Gaos a propósito de nuestro escritor, dada su calidad de «humorista impar en la prosa, era natural que la poesía burlesca le naciese espontáneamente» (1984, p. 20), sobre todo si las circunstancias favorecían ese tipo de producciones. Entre tales circunstancias se encuentra la explosión satírico-burlesca iniciada en España en las dos últimas décadas del Quinientos y que culminaría con las obras de Quevedo, en la centuria siguiente (Laskier Martín, 1991, p. 57). Sobre los sonetos burlescos cervantinos, Adrienne Laskier Martín considera que las muestras independientes le otorgan a Cervantes «his rightful place as the first master of the tradition [del soneto burlesco] in Golden Age poetry» y los ejemplos del *Ingenioso hidalgo* representan «the culmination of the author's work in this poetic vein» (1991, pp. 85, 125).

El testimonio de un contemporáneo confirma que Cervantes se sumó a la explosión satírico-burlesca en sus romances. Se trata del famoso proceso de Lope de Vega por libelos contra unos cómicos. El 3 de enero de 1588, uno de los testigos, Amaro Benítez, declaró haber oído a Luis de Vargas Manrique opinar lo siguiente sobre un romance, «a modo de sátira», que ridiculizaba a Elena Osorio y a sus parientas: «Es del estilo de quatro o cinco que solos lo podrán hacer: que podrá ser de Liñán, y no está aquí, y de Cervantes, y no está aquí; pues mío no es, puede ser de Vivar o de Lope de Vega» (*Proceso de Lope de Vega*, pp. 41-42)[12]. La crítica coincide en que la balada en cuestión, *Los que algún tiempo tuvistes* («Los que algún tienpo tubistes / noticia de Labapiés»; *Romancero de palacio*, núm. 120), se debe a la pluma lopesca. No conocemos romances satíricos o burlescos independientes de Cervantes; tampoco conocemos más de una balada compuesta con más o menos certeza por Luis de Vargas

[12] *Los que algún tiempo tuvistes* es calificado de *sátira* a lo largo del proceso («un romance que era la dicha sátira», «sátira en verso de romance», «romance satírico»; *Proceso de Lope de Vega*, pp. 20, 31, 52, entre muchos). Se dice también que era de pie forzado (p. 26) y se reproducen algunos versos: «Los que algún [en un] tiempo tuvistes / noticias [memoria] de [del] Lavapiés» (pp. 27, 42, 49), «la hija de santa Inés» (pp. 21, 23), «conocido por Belardo, / como Juan de Leganés» (p. 50), «el dotor don Andrés» (p. 21), «el alferez doña Juana, / que el *don* se puso después, / que supo que era parienta / del conde Partinumplés, / ..... / y a mí me dijo un ynglés / que la vio sus blancas piernas / por dos varas delantes» (p. 24), «puta después de nacida, / puta antes y después» (p. 24), «estas son las tres / que ensucian el barro de Lavapiés» (p. 27). El romance se registró completo en un par de manuscritos áureos (Vega, *Romances de juventud*, p. 354).

Manrique (Madroñal Durán, 1996, pp. 401-404)[13]. Y, sin embargo, el testimonio de Benítez ubica a Cervantes entre los romanceristas nuevos de vena satírica o burlesca, junto a Pedro Liñán de Riaza y al propio Fénix, prueba de que el alcalaíno sí escribió baladas independientes de este tipo. Lo que las antologías poéticas áureas nos niegan nos lo dan los *Quijotes*. El ciclo de Altisidora, de 1615, es obra de un romancerista de vena burlesca consumado; algo había en *Yo sé, Olalla, que adoras*, una de las baladas de creación propia de 1605, pero en el *Ingenioso hidalgo* la vena burlesca del romancero nuevo se manifiesta ante todo en el tratamiento paródico que reciben los romances, en especial los viejos. Este tratamiento se intensificará de manera notable en el segundo *Quijote*.

La extraordinaria popularidad alcanzada por el romancero propició la parodia de baladas. No es casualidad que la vía principal para llevar a cabo esta parodia haya sido el romancero nuevo, el mismo producto que había marcado la cumbre de la moda romanceril. Una popularidad extrema conlleva el peligro del agotamiento del género, y los romanceristas nuevos se afanaron por renovar la modalidad que practicaban; de ahí la sucesión de ciclos temáticos o los continuos experimentos formales (Alatorre, 2007, pp. 21-54; Fernández Montesinos, 1970, pp. 125-132); de ahí también el desarrollo de una vena burlesca, con dardos en diferentes direcciones. Uno de los blancos más socorridos fueron los asuntos, personajes, recursos o textos romancísticos; otro fue lo heroico. Con frecuencia ambos blancos se combinaron en una sola balada, como sucedió con las gongorinas *Diez años vivió Belerma* (1582) y *Desde Sansueña a París* (1588), examinadas en el tercer capítulo. La actividad de don Luis fue determinante para la evolución de la vena burlesca del romancero nuevo y, a pesar de lo que opinó Menéndez Pidal, la influencia de Góngora se hizo sentir en la novela de Cervantes. Y en la de Avellaneda.

El tratamiento paródico del romancero en los *Quijotes* le provocó más de un conflicto al maestro; los estudios que dedicó al tema evidencian una tensión entre el rigor académico y un deseo, casi desesperado, de exculpar a Cervantes. Son trabajos llenos de observaciones valiosas, pero la idealización del alcalaíno y el amor por el género poético al cual dedicó la mayor parte de su vida le impidieron a Menéndez Pidal reconocer la magnitud de la parodia cervantina. En 1920, en «Un aspecto

[13] La que comienza «Todos estamos acá», copiada en el manuscrito II-973 de la Biblioteca Real de Palacio, también conocido como *Manuscrito Fontesol*.

en la elaboración del *Quijote*», el crítico habló de una veneración de Cervantes por el romancero, que le compelía a no degradar al género o los ideales caballerescos en él contenidos, aunque jugara con ellos (1943, pp. 24-25, 30). Fue la tesis que Menéndez Pidal mantuvo en sus escritos posteriores, en los cuales se extendió en la defensa del escritor. En 1948, en *Cervantes y el ideal caballeresco*, se refirió a la «sátira romancesca» del *Quijote* y estableció un paralelo entre los procedimientos paródicos de Góngora y Cervantes («no estamos lejos ya del hidalgo manchego»), aunque después se encargó de distanciarlos (1948, pp. 14, 17- 23). En el discurso de 1948 y en el *Romancero hispánico* —publicado por primera vez en 1953— Menéndez Pidal insistió en que la parodia romancística cervantina se limitaba a dos momentos: en el *Ingenioso hidalgo*, la recitación de *Marqués de Mantua* por don Quijote desdoblado en Valdovinos, explicable por una influencia del «Entremés famoso de los romances», y, en el segundo *Quijote*, las baladas de Belerma y Durandarte de la cueva de Montesinos, aventura en la cual las burlas del género no tenían la intensidad que alcanzaron en otros escritores, con Góngora a la cabeza. El comentario del *Romancero hispánico* terminaba afirmando que Cervantes había quedado «enteramente apartado en la línea de lo burlesco romancístico que va derecha y se continúa desde los tiempos de Góngora a los del "Entremés" y sigue en adelante su camino» (1968b, vol. 2, p. 198).

A la estela de Menéndez Pidal algunos estudiosos han minimizado la profundidad de la parodia romancística cervantina. No todos. Con muy buenos argumentos, Robert Jammes sostuvo que Cervantes no solo ridiculizó el ideal caballeresco en la cueva de Montesinos, sino que lo hizo con una intensidad comparable a la del gongorino *Diez años vivió Belerma* (1987, pp. 129-131, núm. 22); por su parte, José Manuel Blecua planteó que los «frescos octosílabos de Altisidora» eran «dignos de Góngora» (1970, p. 186). A lo largo del presente libro comprobaremos que la afirmación de Menéndez Pidal sobre el apartamiento de «la línea de lo burlesco romancístico» carece de validez y que, en cualquiera de los *Quijotes*, hay más pasajes con parodias del romancero, no los únicos que reconoció el maestro.

Antes de adentrarnos en el análisis es necesario establecer cómo usaremos *burla*, *parodia*, *sátira*, o sus derivaciones. Son términos que a menudo se superponen e, incluso, llegan a usarse como sinónimos; en buena parte, ello se debe a que las fronteras entre la sátira y la burla no siempre son claras. Aun así, conviene distinguir ciertas especificidades de estas dos esferas, no sin antes aclarar que ambas pueden conjuntarse

en un mismo escritor o, incluso, en una misma obra[14]. La sátira expone una condena, una censura moral, y, por ello, atañe especialmente a la dimensión ética (Arellano, 2006, p. 340). La burla se caracteriza por el espíritu festivo, en el cual campea la risa (Laskier Martín, 1991, pp. 2-3); lo burlesco está más ligado a la noción de estilo y puede formar parte de la sátira, pero como elemento ancilar, nunca esencial (Arellano 2006, pp. 340-342). Desde el *Ingenioso hidalgo*, el aprovechamiento cervantino de las baladas se sitúa sobre todo en el terreno burlesco, lo que sobresale en él es la degradación orientada a la risa, una risa que tiende a ser polidireccional, como señaló James Iffland a otro respecto (1999, pp. 39-58, 236). En ambos *Quijotes* lo burlesco romancístico se basa en la parodia, pues el referente de la burla es una balada concreta o, con menor frecuencia, una modalidad del género; al parodiarse, el referente se degrada y el producto final —la cita interpolada en la prosa— adquiere una perspectiva inversa a la exhibida en el original serio. Avellaneda, quien en el prólogo del *Segundo tomo* sentó sus fueros sobre el «opuesto humor» que lo separaba de Cervantes (p. 9), seguirá la pauta de su predecesor de apoyarse en baladas concretas, pero modificará la dirección de la risa —ahora descendente— y agregará a muchas de estas burlas la censura moral a la que tanto se inclina su novela.

4. Una nueva fórmula narrativa

Cervantes no era ningún novato en el manejo del prosímetro. En *La Galatea* (Alcalá, 1585) había innovado las posibilidades de la combinación prosa-poesía dentro del género pastoril; fue también en ese primer libro donde Cervantes forjó «las herramientas que a lo largo de los veinte años posteriores le llevarán a la creación de su *magnum opus*,

[14] A propósito de los sonetos cervantinos Adrienne Laskier Martín destacó: «The *Quixote* verses operate within a given novelistic framework, and are shaped to a large extent by the book's parodic function. Because of this they are true burlesque works; they ultimately mock the *literary* tradition of serious verse. The independent sonnets are much closer to satire; their main targets are political and social rather than literary. As a result of their imposed context, the *Quixote* sonnets are much more "literary". They are perhaps less superficially accessible while just as profound in significance. Their concerns are those of the literary world: criticism, parody, poetics. At the same time they are extremely personal in their invective» (1991, p. 167).

el *Quijote*» (Montero, 2014, p. 450). Los homenajes vertidos en algunas obras suyas y los pasajes pastoriles de ambos *Quijotes* revelan el aprecio que Cervantes sentía por *La Galatea* —cuya continuación no se cansó de anunciar; sin duda la tuvo presente al hacer de la poesía interpolada uno de los componentes principales del *Ingenioso hidalgo*[15]. No se trataba de repetir planas pasadas, propias o ajenas, sino de abrevar en ellas para crear algo diferente. La ausencia de romances en *La Galatea* contrasta con el peso que estos adquieren en el *Quijote* de 1605, mismo que se incrementará en el de 1615. Además, en la novela pastoril, la poesía no se subordina a la prosa, como ocurre con casi todas las baladas de los *Quijotes*, excepto las de creación propia.

Los romances dominan en el corpus poético del *Ingenioso hidalgo*, seguidos por los sonetos, y, dentro de los romances, los viejos son los más numerosos. ¿Cómo se relacionan estas características con la tradición narrativa parodiada en la novela? Se ha dicho que la abundancia de poesía en el *Quijote* primigenio «parece mostrarse como un elemento de cierta novedad con respecto a la tradición literaria en la que se inserta», pues «a las alturas de 1600 sí había unos géneros literarios en prosa que solían incorporar poemas con cierta abundancia: la novela corta, la tradición celestinesca, libros de pastores, libros de aventuras peregrinas [...] pero otros no, como la novela picaresca o los libros de caballerías» (Montero Reguera, 2004, p. 40). Conviene matizar esta afirmación. Es cierto que en las novelas de caballerías más antiguas escasea la poesía intercalada, pero, a partir de 1520, algunos autores «fueron acogiendo

[15] Sobre *La Galatea* opina el cura: «Tiene algo de buena invención: propone algo, y no concluye nada; es menester esperar la segunda parte que promete» (I, 5, p. 94). Cervantes prometió la continuación de su novela pastoril en la dedicatoria al conde de Lemos de las *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados* (Madrid, 1615), después de anunciar el segundo *Quijote* y aludir al *Segundo tomo*: «Luego irá el gran *Persiles*, y luego las *Semanas del jardín*, y luego la segunda parte de *La Galatea*, si tanta carga pueden llevar mis ancianos hombros» (pp. 15-16); el prólogo del segundo *Quijote* reitera la promesa: «Olvídaseme de decirte que esperes el *Persiles*, que ya estoy acabando, y la segunda parte de *Galatea*» (p. 677); en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (Madrid, 1617), en la dedicatoria al conde de Lemos, Cervantes —a las puertas de la muerte— insistió en el asunto: «Todavía me quedan en el alma ciertas reliquias y asomos de *Las semanas del jardín* y del famoso *Bernardo*. Si a dicha [...] me diese el cielo vida, las verá, y con ellas el fin de *La Galatea*» (p. 24). Cervantes no se olvidó de su primer libro en sus autoelogios del *Viaje del Parnaso* (Madrid, 1614): «Yo corté con mi ingenio aquel vestido / con que al mundo la hermosa *Galatea* / salió para librarse del olvido» (p. 60).

en sus obras [...] un número creciente de composiciones poéticas de toda clase. Y, con el tiempo, las dos características del amante de Iseo —perfección militar, aptitudes poéticas y musicales— vinieron a ser el signo distintivo de casi todas las grandes figuras de la copiosa literatura caballeresca española» (Roubaud Bénichou, 2001, p. 91). La combinación de ambas características procedía de los *romans* franceses; desde el siglo XIII, estos acentuaron la segunda vocación del héroe con poemas interpolados en las narraciones en prosa. Aunque tardíamente, los autores peninsulares aceptaron la influencia transpirenaica y usaron la poesía para los mismos fines que sus colegas extranjeros.

En la poesía intercalada en las novelas de caballerías posteriores a 1520 hay varios romances cultos, los cuales casi siempre sirven para expresar las penas de amor de los personajes, según el modelo consagrado por Feliciano de Silva en el *Florisel de Niquea* y el *Rogel de Grecia* (1532-1551) (Roubaud Bénichou, 2001, pp. 88 ss.). No es casual que De Silva figure entre los escritores favoritos de don Quijote de la Mancha; a todas luces es uno de los referentes que Cervantes tenía en mente al crear la fórmula narrativa que comentaré enseguida[16]. A diferencia de los poetas y dramaturgos, los autores de prosa de ficción no acostumbraron usar poesía popular en sus obras (Frenk, 2006, pp. 76-77, 94-96)[17]. No extraña, pues, que los romances viejos escasearan en las novelas de caballerías anteriores o posteriores a 1520 (Roubaud Bénichou, 2001, pp. 88-89); los pocos que aparecen cubren la misma función que las baladas cultas: son «manifestación de la experiencia amorosa dentro de las normas del amor cortés trovadoresco» (Marín Pina, 1997, p. 979). Con semejante trasfondo, el *Ingenioso hidalgo* sí representaba una novedad frente «a la tradición literaria en la que se inserta», pero no porque exhibiera abundantes poemas, sino porque ponía en primer plano composiciones relegadas por las novelas de caballerías —los romances viejos— y las dotaba de funciones paródicas, inusuales en el modelo canónico, no así

[16] Cuando don Quijote vende sus tierras para comprar libros de caballerías, «ningunos le parecían tan bien como los que compuso el famoso Feliciano de Silva» (I, 1, p. 40); *Amadís de Grecia* está en la biblioteca del hidalgo —aunque no se libra de la hoguera (I, 6, p. 85)—, y don Quijote cree que *Don Rugel de Grecia* hubiera sido del gusto de Luscinda, junto con *Amadís de Gaula* (I, 24, p. 293).

[17] Algo de ella aparece en obras de difícil clasificación genérica como *La Celestina* (Burgos, 1499), *La Lozana andaluza* (Venecia, 1528) o la *Historia de los bandos de los Zegríes y Abencerrajes* (Zaragoza, 1595); en la de Ginés Pérez de Hita menudean los romances, en su mayoría cultos.

en otro de los géneros que confluyeron en 1605: el romancero nuevo. La transgresión era doble. Por un lado, Cervantes rompía con los modelos de intercalación poética de las novelas de caballerías; por el otro, trasladaba la corriente burlesca de las baladas artísticas a un soporte nuevo, la prosa. La mera combinación de tradiciones tan distintas era inesperada. Y el resultado no lo fue menos.

Alcalá Galán definió la escritura cervantina como «una práctica literaria que transgrede y explora nuevas posibilidades pero que se oculta tras la cáscara vacía de los géneros que en apariencia sigue», y el *Quijote* como «un libro de caballerías escrito desde los márgenes paródicos del texto», a través del cual «podemos seguir una significativa tradición literaria: la reiterada incursión del autor en distintos géneros que son explotados sistemáticamente de forma poco convencional» (2009, p. 184). Es lo que ocurre con la interpolación de romances en el *Ingenioso hidalgo*, cuya novedad principal consistió en utilizar lo inesperado de manera inesperada. En romper «con la corriente del uso» (I, prólogo, p. 10), establecida por las novelas de caballerías posteriores a 1520, de usar baladas cultas —no viejas— para la expresión de penas de amor —no como vehículo paródico—, y en apartarse del romancero nuevo al emplear la prosa, y no el verso, para la parodia baladística. La combinación inesperada de elementos devino fórmula narrativa. Una de las más exitosas de la novela.

Nada nace de la nada, y en la decisión cervantina de usar el romancero para enriquecer la prosa de la novela debieron influir ciertas obras en las cuales el género desempeñaba un papel relevante, por ejemplo la *Historia de los bandos de los Zegríes y Abencerrajes* (Zaragoza, 1595), de Ginés Pérez de Hita, reimpresa a porfía desde la publicación de su primera parte[18]. Esta curiosa mezcla de detalles históricos y relato novelesco registra muchísimos poemas, predominantemente baladas —todas de asunto fronterizo o morisco; aunque la mayoría de los romances son cultos, el número de textos viejos o contrahechuras de ellos es considerable (catorce de treinta y siete), mucho mayor que en las novelas de caballerías. La *Historia* fue una de las lecturas de Cervantes —también de Avellaneda—, y el alcalaíno pudo haber encontrado en ella la inspiración para hacer del romancero el género poético dominante del

[18] La segunda parte (Alcalá, 1604) contiene menos romances: veintinueve, todos de autor culto y de tema fronterizo o morisco. Pérez de Hita es uno de los candidatos a la autoría del *Segundo tomo*.

Ingenioso hidalgo. Es posible que el aprovechamiento de las baladas como relato que distingue a la obra de Pérez de Hita le sugiriera a Cervantes hacer lo mismo en su novela. En cambio, la burla del romancero y de lo heroico procedía de la veta burlesca del subgénero nuevo. Abundaré al respecto a lo largo de este capítulo. Por el momento, no debo obviar una posible influencia del «Entremés famoso de los romances», aspecto que ha interesado a la crítica por más de un siglo, sin que se haya logrado consenso sobre la dirección de la influencia: ¿del entremés al *Ingenioso hidalgo* o viceversa? El problema de la datación de la piececita anónima (¿década de 1590 o 1612?; Stagg, 2002, pp. 137-143) se relaciona con el de la originalidad cervantina. Huelga decir que los elementos ajenos campean en los *Quijotes*; en el de 1615 entran, incluso, los de Avellaneda. Si el «Entremés famoso de los romances» influyó en Cervantes, la figura del labrador Bartolo —enloquecido «de leer el romancero» (p. 900)— y la repetida degradación de baladas en boca de los personajes serían alicientes para que Cervantes viera en la veta burlesca del romancero nuevo el modelo para su propia parodia romancística[19]. Al respecto, recuérdese que la inmensa mayoría de las baladas del entremés son artísticas. La pieza dramática fue otra de las lecturas del tordesillesco; de hecho, el «Entremés famoso de los romances» determinó la práctica romanceril del *Segundo tomo*.

Ejemplos como los anteriores debieron de motivar a Cervantes a darles a las baladas un lugar destacado en la novela que escribía. No menos importante es que el romancero, portador de los ideales del mundo caballeresco medieval, era el complemento idóneo de las novelas de caballerías —referente principal de la parodia del *Ingenioso hidalgo*. En 1605 dominan los romances viejos, aunque también los hay eruditos —amén de las baladas de creación propia; la degradación derivada de los primeros se extenderá a todo el género. La elección de los romances viejos como vehículo principal de la parodia romancística cervantina obedece a varias razones. Estos textos eran conocidos por amplios sectores de la población, no solo por quienes estaban al tanto de las últimas novedades poéticas, circunstancia nada despreciable dado que el receptor debía identificar el original parodiado a partir de unos cuantos versos. A esta razón de orden práctico, sumemos que los romances viejos eran considerados el núcleo originario del género (Di Stefano, 1993, p.

[19] Salvo aclaración en contrario, cito el «Entremés famoso de los romances» por la edición preparada por Ignacio Arellano.

14, núm. 7) y que su antigüedad los hacía vulnerables a la parodia, sobre todo si desarrollaban temas heroicos, como la mayoría de los intercalados en los *Quijotes*. La desacralización de lo antes considerado venerable caracterizará la práctica romanceril cervantina. Romancerista nuevo él mismo, Cervantes supo ver lo que la parodia de baladas antiguas podía aportarle a su libro de entretenimiento. Y la trasladó a su prosa.

5. El corpus de 1605

En el *Ingenioso hidalgo* hay diez baladas intercaladas directamente —mediante cita o refundición—, más una o dos aprovechadas de manera indirecta. Es una presencia más bien modesta si la comparamos con los *corpora* de 1614 (veinte) y 1615 (treinta y dos). No olvidemos, sin embargo, que el *corpus* de 1605 sentará las bases para las prácticas romanceriles de ambas continuaciones, la apócrifa y la auténtica. En el *Segundo tomo* y el segundo *Quijote* cada uno de los escritores buscará superar al otro; Cervantes, además, competirá consigo mismo para no repetir lo hecho en la primera parte. Se impone, pues, examinar en detalle los *corpora* de las tres novelas.

En el *Ingenioso hidalgo* se intercalan directamente seis romances viejos: *Mis arreos son las armas, Lanzarote y el Orgulloso, Marqués de Mantua, Cid pide parias al moro* o *Cid y el moro Abdalla, Muerte de don Alonso de Aguilar, Conde Alarcos*; uno erudito muy popularizado: *Mira Nero de Tarpeya*, y tres nuevos: *¿Dónde estás, señora mía?, Yo sé, Olalla, que me adoras, Marinero soy de amor*. Dos baladas más pudieron inspirar un personaje (*Por unos puertos arriba*) o un parlamento (*Cid ante el papa romano* o *A concilio dentro en Roma*), sin que se citen o refundan versos concretos. La relación entre Cardenio y el texto trovadoresco de Juan del Encina, defendida por Menéndez Pidal (1943, pp. 32-33) y Emma Nishida (2008, pp. 785-793), ha sido matizada por un sector de la crítica (Márquez Villanueva, 1975, pp. 36-37, 46-51). Mucho más segura parece la alusión a la visita del Cid a Roma, con detalles que coinciden muy de cerca con el argumento de un romance viejo o —menos probablemente— una refundición erudita de la balada antigua. *Cid ante el papa romano* o *A concilio dentro en Roma* nos da un total de once romances.

Este inventario expone el rasgo más notable del corpus del *Ingenioso hidalgo*: un número limitado de baladas artísticas, a pesar de que el romancero nuevo estaba en apogeo cuando se escribió la novela; es la

modalidad que predomina en el «Entremés famoso de los romances» y la *Historia* de Pérez de Hita, por citar algunos ejemplos[20]. Dos de las tres baladas artísticas de 1605 se deben a la pluma de Cervantes (*Yo sé, Olalla, que me adoras, Marinero soy de amor*); la tercera (*¿Dónde estás, señora mía?*), de la cual solo se citan tres octosílabos, es una contrahechura de un pasaje de *Marqués de Mantua*, que no aparece por sí misma, sino entreverada en la recitación del romance antiguo. Más que ignorar al romancero nuevo, crucial para la nueva fórmula narrativa del *Ingenioso hidalgo*, Cervantes parece evitar los productos ajenos. De nuevo, en esta renuencia debió de operar la voluntad de alejarse del canon de las novelas de caballerías. Incorporar baladas cultas ajenas, sumadas a las propias, restaría presencia a las antiguas, y estas últimas eran el objetivo principal de la parodia romancística de 1605. Con toda seguridad, el protagonismo de Lope de Vega en el romancero de moda coadyuvó a la renuencia. Las críticas vertidas en ambos *Quijotes* ayudan a suponer que Cervantes no se inclinaría a homenajear a su rival, a quien era difícil soslayar en este terreno. El Fénix fue el autor más célebre del romancero nuevo, sobre todo en las ramas morisca y pastoril. Varios textos lopescos se contaron entre los más popularizados del subgénero poético, tanto que, con el tiempo, alcanzarían vida tradicional (Catalán, 1997-1998, vol. 1, p. 336); sucedió con *Sale la estrella de Venus*, usado por Avellaneda, gran admirador de Lope. La actitud cervantina hacia los romances nuevos ajenos se modificará en el segundo *Quijote*.

Por lo anterior, disiento de Julio Alonso Asenjo, para quien ni Cervantes ni los personajes «parecen distinguir» entre romances viejos y nuevos, los cuales «aparecen mezclados e intercambiables entre sí» (2000, p. 25). Según Alonso Asenjo, «no resulta funcional la distinción entre romances viejos y nuevos: ambos tipos aparecen inextricablemente unidos, realizando las mismas funciones» (p. 57). Claro está que los transmisores áureos no estaban preocupados por establecer a ciencia cierta a qué escuela o estilo poético pertenecía tal o cual balada. Más aún, muchos de esos transmisores podían considerar como viejos textos que, en estricto sentido, no lo eran, aunque pasaban como tales por tener elementos temáticos o estilísticos cercanos a los antiguos, o por estar

[20] A propósito del «Entremés famoso de los romances», Luis Andrés Murillo resaltó la incongruencia de que el rústico Bartolo enloquezca de leer baladas artísticas, cuando lo lógico sería que fuera analfabeto y estuviera más familiarizado con el romancero viejo, que conocería por tradición oral (1986, p. 354).

en proceso de tradicionalización; fue el caso de algunos ejemplos eruditos, entre ellos los del rey don Rodrigo que se interpolaron en 1614 y 1615. Las diferencias entre los romances viejos y los nuevos eran mucho más obvias. La renuencia a utilizar textos artísticos ajenos muestra que Cervantes sí distinguía entre ambas clases de baladas, una distinción que reafirman las preferencias de los personajes: Sancho Panza solo cita romances viejos y el único enunciado por el duque es nuevo. El análisis de las baladas de creación propia probará que los romances nuevos no siempre son «intercambiables» con los viejos, ni realizan las mismas funciones que estos.

Las baladas caballerescas extranjeras eran el complemento lógico de las novelas de caballerías que obsesionan a don Quijote de la Mancha. La identificación con lo caballeresco alcanzaba al romancero (Lázaro Carreter, 2015, pp. 1546-1547), especialmente cuando los textos desarrollaban asuntos de la materia de Francia o Bretaña (Díaz Mas, 2008; Garrison, 1980, p. 388). No extraña, pues, que esta categoría temática domine en el corpus del *Ingenioso hidalgo*; también lo hará en la continuación auténtica. Cuatro de los siete ejemplos viejos de 1605 son caballerescos extranjeros: *Mis arreos son las armas, Lanzarote y el Orgulloso, Marqués de Mantua* y *Conde Alarcos*, a los cuales podemos sumar la contrahechura nueva *¿Dónde estás, señora mía?*, interpolada en la recitación de *Marqués de Mantua*. Las tres primeras baladas serán clave en la configuración del héroe; de ahí que algunas de ellas —*Lanzarote y el Orgulloso, Marqués de Mantua*— se aprovechen varias veces —tres y seis—, frente a la ocurrencia única que distingue a los romances épicos o históricos nacionales. Este segundo grupo temático se compone de dos baladas cidianas viejas: *Cid pide parias al moro* o *Cid y el moro Abdalla* y *Cid ante el papa romano* o *A concilio dentro en Roma*, más un romance fronterizo: *Muerte de don Alonso de Aguilar*. De tema extranjero, aunque no caballeresco sino clásico, es el erudito *Mira Nero de Tarpeya*. Las baladas de creación propia desarrollan temas amorosos: *Yo sé, Olalla, que me adoras* y *Marinero soy de amor*.

El predominio de los temas caballerescos extranjeros sobre los épicos o históricos nacionales revela algo más. El corpus del *Ingenioso hidalgo* nos presenta a un autor que se aleja de las modas poéticas, concretamente del nacionalismo fomentado por los romanceros de bolsillo quinientistas, renovado en las baladas artísticas de entre siglos. Este alejamiento no se relaciona con el pretendido anacronismo de la práctica poética cervantina (Gaos, 1984, pp. 22-23), sino con una clara voluntad de romper

patrones establecidos, unida al cuestionamiento de una tendencia impuesta desde arriba. Ciertos canales de transmisión del romancero áureo exhibían un panorama distinto al de las antologías impresas en dozavo u, ocasionalmente, en dieciseisavo —más baratas que los libros en formatos mayores pero onerosas para los hogares humildes. En los pliegos sueltos, accesibles por unas cuantas monedas, la «corriente que va poniendo en primer plano los temas históricos y épicos nacionales, en detrimento de los novelescos y caballerescos, se perfila tardíamente y en forma más blanda» (Di Stefano, 1977, p. 384)[21]. Las baladas con asuntos épicos o históricos nacionales escasean en la tradición oral moderna, indicio de que no abundaban en la antigua (Menéndez Pidal, 1968b, vol. 1, p. 162). Los temas dominantes en el corpus del *Ingenioso hidalgo* reflejan las preferencias de los pliegos sueltos y la tradición oral; la situación se repetirá en el segundo *Quijote*. De ninguna manera quiero decir que Cervantes no fuera consumidor de antologías de faltriquera; como cualquier transmisor de la época adquiriría su bagaje romancístico a partir de varias instancias, y la fallida visita al Toboso de 1615 confirma la huella de los romanceros de bolsillo en la novela. Lo que me interesa resaltar es que las preferencias temáticas del corpus cervantino exhiben una reacción hacia esa tendencia nacionalista que, por un lado, contradecía los gustos de la mayoría de la población y, por el otro, contrastaba con la realidad sociopolítica de España. Una España en la cual las glorias del pasado resultaban insuficientes para cubrir las señales de decadencia del presente.

En el *Ingenioso hidalgo* el romancero tiende a concentrarse en la mitad inicial de la obra. Casi todas las baladas identificadas con seguridad se interpolan por primera vez entre los capítulos 2 a 19; mucho después —capítulos 43 y 47— se introducen otras tres. Para algunos críticos la concentración de romances en los capítulos de la primera salida arroja luz sobre el plan primitivo de composición de la novela; según unos, es producto de una influencia del «Entremés famoso de los romances», después abandonada por Cervantes (Menéndez Pidal, 1943, pp. 20-32); para otros, evidencia un proyecto orientado a la narración corta, posteriormente dirigido a la extensa (Stagg, 1964, p. 466). Ellen

[21] Al examinar trece ensaladas que citan romances de todas las escuelas poéticas, especialmente viejos, Giuliana Piacentini nota que en las ensaladas de 1550 a 1585 predominan las citas de romances novelescos sobre las de los épico-históricos, pero en las de 1593 a 1625 hay un equilibrio entre los dos grupos temáticos (1984, pp. 1164-1165).

M. Anderson y Gonzalo Pontón Gijón vieron al *Ingenioso hidalgo* como una «especie de laboratorio en el que Cervantes, de forma consciente y resuelta, experimentó numerosas y variadas técnicas de la narrativa extensa en prosa» (1998, p. CLXXX). Por mi parte, considero que los capítulos iniciales —no restringidos a la primera salida— muestran al autor experimentando con el romancero, creando sobre la marcha el modelo para intercalarlo en la prosa; el análisis lo confirmará. La concentración de baladas en la mitad inicial del *Ingenioso hidalgo* fue definitiva para la imitación de Avellaneda.

Unas palabras sobre las voces romancísticas de 1605. El protagonismo de don Quijote en la novela se reafirma al darle al manchego la voz cantante en lo que a citar baladas se refiere; no solo es él quien emite más textos, sino también quien provoca alusiones romancísticas en otros personajes —el primer ventero, Sancho. Don Quijote es el principal emisor de la materia de las novelas de caballerías —por vía oral, como las baladas— y quien, en más de una ocasión, facilita que sus interlocutores aludan a dicha materia —el mercader toledano, Vivaldo. Tales paralelos confirman la complementariedad entre el romancero y las lecturas que obsesionan al hidalgo. En 1605 el narrador ocupa el segundo lugar como emisor de baladas, seguido por Sancho, ecuación que se alterará significativamente en 1615. El primer ventero, el cabrero Antonio y don Luis son otras voces romancísticas[22]. La organización de los próximos apartados se basa en la primera ocurrencia de las baladas, con excepción de los romances de creación propia, analizados al final del capítulo, y de *Mira Nero de Tarpeya*, examinado después de *Cid ante el papa romano* o *A concilio dentro en Roma*.

6. La configuración del héroe

Francisco Rodríguez Marín insistió en que la frase que abre la novela, «En un lugar de la Mancha» (I, 1, p. 37, núm. 2), procedía de una ensalada impresa en el *Romancero general* (Madrid, 1600) y algunas fuentes anteriores (Rodríguez Moñino, 1973, vol. 2, p. 796; 1997, núm. 1145).

[22] He aquí el detalle de las voces romancísticas del *Ingenioso hidalgo*: don Quijote enuncia seis baladas, cuatro de las cuales únicamente figuran en su boca; el narrador, tres; Sancho, dos; el ventero, Antonio y don Luis, una cada uno. A veces un mismo romance es emitido por más de un personaje; para no alargar el recuento, solo indico la exclusividad de don Quijote a este respecto.

El romance *Un lencero portugués* («Un lencero portugués, / rezién venido a Castilla»; *Romancero general*, fol. 359r) constituye el cuerpo de la ensalada; casi al final de él se insertan citas de otros textos —baladas y canciones. La propuesta de Rodríguez Marín no ha sido aceptada por todos los críticos, pues se trata de un romance poco conocido en el momento de la escritura del *Ingenioso hidalgo*. A los reparos que se han hecho me gustaría agregar que «en un lugar de la Mancha» es el quinto octosílabo, no el *incipit*, de *Un lencero portugués*, circunstancia que reduce aún más las posibilidades de que fuera reconocible para los lectores y, por ende, de que Cervantes lo eligiera deliberadamente para abrir su novela. Por lo general, fueron versos iniciales, el primero o el primero y el segundo, los que circularon como elementos fraseológicos del idioma. Cervantes, quien siempre interpoló baladas muy conocidas, prefirió los *incipits* cuando la cita no iba a generar una elaboración mayor; recuérdese el ejemplo de «por el val de las estacas» del capítulo 17. Además, el alcalaíno evitó las citas de romances nuevos ajenos. Así pues, concuerdo con los anotadores de los *Quijotes* en que el paralelo entre la frase cervantina y *Un lencero portugués* es casual o, en todo caso, se debe a un recuerdo inconsciente de la balada artística.

La presencia del romancero en el comienzo del *Ingenioso hidalgo* se manifiesta de otra manera, mucho más determinante. Los capítulos 2 y 5 acumulan citas de tres baladas caballerescas extranjeras: *Mis arreos son las armas, Lanzarote y el Orgulloso, Marqués de Mantua*; es decir, el género aparece muy pronto en la obra y en capítulos sustanciales para el desarrollo del héroe y la novela. Tales capítulos cubren la salida y el regreso iniciales de don Quijote de la Mancha. Aunque breve, la salida representa la primera aparición pública del caballero andante, y la interacción con extraños le permite continuar el proceso de configuración empezado en casa. Mediante los tres romances el protagonista da a conocer facetas específicas de la vida que ha escogido; al declararlas ante los demás, las integra a la nueva persona que se está construyendo. Don Quijote insistirá en tales facetas en otras partes de la novela, a menudo a partir de las mismas baladas. Estas últimas también establecen claves importantes de la parodia cervantina, como el contraste cómico, el énfasis en el realismo cotidiano y la desacralización de lo antes considerado venerable.

Al parecer, Cervantes recurrió a los romances caballerescos extranjeros para suplir su menor familiaridad con la narrativa caballeresca transpirenaica (Roubaud Bénichou, 2015, pp. 1438-1439). Las baladas tenían la ventaja adicional de declarar la materia caballeresca en unos pocos

versos; nótese, por ejemplo, que *Mis arreos son las armas, Lanzarote y el Orgulloso* y *Marqués de Mantua* exponen uno o más de los postulados del ideario caballeresco al cual don Quijote quiere adscribirse. Y la transmisión tradicional del género —oral y ante un público— se avenía de maravilla con las necesidades de autoafirmación y reconocimiento de un protagonista que había tomado en sus manos el rumbo de su propia vida, al dejar de ser un gris hidalgo manchego, de nombre difuso, para transformarse en un caballero andante, *don* incluido.

6.1. El héroe guerrero: Mis arreos son las armas

El romancero hace su aparición formal en el capítulo 2. A estas alturas don Quijote de la Mancha tiene armas, caballo, nombres, dama; en pocas palabras, ha dado los primeros grandes pasos para su configuración como caballero andante. Estos pasos han sido en solitario y en territorio conocido, el espacio privado de la casa manchega. El protagonista tendrá que dejar la aldea y recuperar, al menos parcialmente, su carácter de ente social para concluir el proceso; terminará de hacerse, de autohacerse, sobre la marcha. Apenas sale de casa don Quijote cuando advierte que le falta el ingreso oficial a la orden de caballería: decide «hacerse armar caballero del primero que topase» (I, 2, p. 49), y la oportunidad se presenta en la tercera persona que encuentra en la primera venta-castillo de la novela: un ventero socarrón, con un currículo a años luz de ser honorable. El ventero interpela a la figura contrahecha que provocó la risa de las mozas del partido; don Quijote responde así a quien él toma por «alcaide de la fortaleza»:

> —Para mí, señor castellano, cualquier cosa basta, porque «mis arreos son las armas, mi descanso el pelear», etc.
>
> Pensó el huésped que el haberle llamado castellano había sido por haberle parecido de los sanos de Castilla, aunque él era andaluz, y de los de la playa de Sanlúcar, no menos ladrón que Caco, ni menos maleante que estudiantado paje y, así, le respondió:
>
> —Según eso, las camas de vuestra merced serán duras peñas, y su dormir, siempre velar; y siendo así bien se puede apear, con seguridad de hallar en esta choza ocasión y ocasiones para no dormir en todo un año, cuanto más en una noche (I, 2, p. 55).

para presentarse como un guerrero infatigable, y el ventero ridiculiza el alarde del recién llegado al relacionar los trabajos de la campaña militar con las limitaciones del alojamiento venteril. En el caso de don Quijote, la recitación de la balada constituye un enunciado performativo: al definirse ante el ventero, el protagonista también se define ante sí mismo. El guerrero infatigable es ahora parte de su ideario.

A propósito del pasaje que nos ocupa, Garrison sostuvo que las repercusiones de *Mis arreos son las armas* se extendían a toda la novela:

> By suggesting Don Quijote's ideals the poem establishes an irony which will reverberate throughout the novel, for to compare Don Quijote's life with the life described in *La constancia* [*Mis arreos son las armas*] is to see the differences between his aspirations and his reality. When Don Quijote says, «mis arreos son las armas», we are reminded of his ridiculous weapons and armor. «Mi descanso es pelear» ironically foreshadows the coming battles with windmills and people, «mi cama las duras peñas» the times Don Quijote and Sancho will in fact be forced to sleep outside, «mi dormir siempre velar» the vigil Don Quijote will keep during his night at the first inn (1981, pp. 127-128).

Garrison continuó la comparación entre los versos no citados en el *Ingenioso hidalgo* y la realidad del protagonista, para concluir: «Finally, our hero suffers all for Dulcinea, a humble village woman he doesn't really know: "Pero por vos, mi señora, / todo se ha de comportar". As we can see, every line of the ballad has ironic application to the life of Don Quijote. In a general way it foreshadows the entire action of the novel» (1981, p. 128). Concuerdo completamente con Garrison en que *Mis arreos son las armas* desempeña un papel fundamental en la obra, en tanto código moral y manifiesto. Asimismo, comparto la opinión de que el trasfondo de la balada, presente en la mente de los lectores contemporáneos, establecía un contraste cómico entre las aspiraciones de don Quijote y la realidad que lo circunda. Más aún, pienso que este ejemplo temprano expone características primordiales de la parodia romancística cervantina, como la desigualdad entre los ideales y los medios, o un excesivo celo guerrero, inoperante en el tiempo y los contextos en que se mueve el héroe. Cervantes se explayará en tales características en

concentró en el original italiano al examinar las semejanzas y diferencias entre los *Quijotes* cervantinos y la obra de Castiglione; no menciona la traducción de Boscán.

numerosas ocasiones, con base en esta y otras baladas. No creo, en cambio, que en el *Ingenioso hidalgo* haya elementos suficientes para probar que el autor estuviera jugando intencionalmente con todo el romance, verso por verso, sobre todo porque el servicio de amor tendrá muy pronto su propia balada. Las anticipaciones de *Mis arreos son las armas* son inmediatas: se refieren a la vela de armas y a la pelea que preceden a la ceremonia de investidura. Con la recitación de *Mis arreos son las armas* don Quijote se ha presentado como un guerrero infatigable. A esta declaración teórica seguirá la demostración práctica de su valor y —de paso— su poco apego al dormir, sintetizados ambos en la pelea con los arrieros del capítulo 3. Es así como el que «no era homme para ello» se ha ganado el derecho a ser armado caballero, es decir, a recibir la caballería por escarnio —clausura total de cualquier remotísima posibilidad de obtenerla en serio (Riquer, 2004, p. LXXXI). La paródica ceremonia de investidura consagra la reversibilidad de la configuración del héroe, quien es, y no es, un caballero andante. No es gratuito que la investidura se efectúe después de que don Quijote exhiba ante el público de la venta las dos facetas principales del héroe caballeresco.

6.2. El servicio de amor: Lanzarote y el Orgulloso

En el capítulo 2, al acercarse a la venta-castillo, don Quijote de la Mancha anhela para sí el gran recibimiento que se les da a los caballeros andantes en los libros que ha leído. La realidad que lo circunda parece prometérselo, en especial «las dos destraídas mozas que allí estaban, que a él le parecieron dos hermosas doncellas o dos graciosas damas que delante de la puerta del castillo se estaban solazando». Las prostitutas son las primeras personas con quienes el manchego interactúa en esta salida. Una interacción que amenaza con ser fallida porque el aspecto del recién llegado infunde miedo a las rameras y el lenguaje masculino las mueve a risa, sobre todo cuando «se oyeron llamar doncellas, cosa tan fuera de su profesión» (I, 2, p. 53). Don Quijote reacciona con enojo, pero el ventero salva la situación en el diálogo examinado en el apartado anterior; según vimos, el protagonista se vale de *Mis arreos son las armas* para introducir la faceta guerrera del héroe caballeresco en que se está convirtiendo. La segunda balada del capítulo 2 se interpola poco después y agrega otra faceta a la configuración del caballero andante. Una faceta profundamente disémica. Decididos a seguirle el humor a

don Quijote, el ventero se encarga de la cabalgadura y las mozas, del viajero. Las acciones de las mujeres retrotraen a la memoria del último el recibimiento que soñaba, aunque ahora su fuente de inspiración no son las novelas de caballerías, sino un romance viejo de asunto bretón:

> Como él se imaginaba que aquellas traídas y llevadas que le desarmaban eran algunas principales señoras y damas de aquel castillo, les dijo con mucho donaire:
>
> —«Nunca fuera caballero
> de damas tan bien servido
> como fuera don Quijote
> cuando de su aldea vino:
> doncellas curaban dél;
> princesas, del su rocino»,
>
> o Rocinante, que este es el nombre, señoras mías, de mi caballo, y don Quijote de la Mancha el mío; que, puesto que no quisiera descubrirme fasta que las fazañas fechas en vuestro servicio y pro me descubrieran, la fuerza de acomodar al propósito presente este romance viejo de Lanzarote ha sido causa que sepáis mi nombre antes de toda sazón; pero tiempo vendrá en que las vuestras señorías me manden y yo obedezca, y el valor de mi brazo descubra el deseo que tengo de serviros (I, 2, p. 56).

Lanzarote y el Orgulloso fue popularísimo en el Siglo de Oro; prueba de ello es que se conservan tres versiones antiguas distintas (Catalán, 1970, pp. 82-85). La balada se imprimió en varios romanceros de bolsillo y algún pliego suelto (Rodríguez Moñino, 1973, vol. 2, p. 631; 1997, núms. 353-353.5); también se registró en manuscritos (Labrador Herraiz y DiFranco, 1993, p. 210), y Luis Milán lo citó en *El Cortesano* (Valencia, 1561). Como él mismo reconoce, don Quijote ha modificado el texto, cuyos primeros versos leen así en la versión del *Cancionero de romances* (Amberes s. a.): «Nunca fuera cavallero / de damas tan bien servido // como fuera Lançarote / quando de Bretaña vino: // que dueñas curaban d'él, / donzellas del su rocino» (fol. 228v). En los otros dos tipos de versiones —la manuscrita y la impresa en la *Tercera parte de la Silva de varios romances* (Zaragoza, 1551), de Esteban G. de Nájera— los últimos octosílabos rezan: «Donzellas curavan dél / y dueñas del su rocino» (*Silva, Tercera parte*, p. 427); Sancho Panza recurrirá a esta variante para degradar a doña Rodríguez en el segundo *Quijote*. Luis Andrés Murillo y David L. Garrison consideran que la interpolación de

Lanzarote y el Orgulloso en el pasaje se justifica por completo: no contradice el propósito de «derribar la máquina mal fundada» de los libros de caballerías (I, prólogo, p. 19). Según Murillo, Cervantes, a través de su personaje, establece aquí «the "source" and the sense of the name *Don Quijote*», creado en el capítulo anterior (1977, p. 60). Para Garrison, la balada es «a succinct, popularized, mildly burlesque statement of the chivalric ethos to which Don Quijote ascribes», un pronunciamiento que, sobre todo por su brevedad, resultaba más eficaz que un pasaje de *Amadís de Gaula* u *Orlando furioso* (1980, pp. 388, 386). En cualquier caso, la materia artúrica fue muy apreciada por la narrativa caballeresca peninsular (Lida de Malkiel, 1966, pp. 142-148), y Lanzarote del Lago traía consigo la imagen del más leal de los amadores de la Mesa Redonda, una imagen que resultaba especialmente útil para la configuración del nuevo caballero andante.

La interpolación de *Lanzarote y el Orgulloso*, a poco de empezada la obra, cubre funciones importantes. Nos interesan dos: la declaración oficial del nombre caballeresco y la definición del héroe como servidor de damas. Es intencional que ambas funciones ocurran frente a un público. Augustin Redondo señaló que don Quijote necesita de otros personajes para terminar de hacerse, pues, «si bien se transforma en demiurgo y se crea a sí mismo, determinando las características de su gesta, también necesita la ayuda de otros creadores que determinen las condiciones y la trayectoria de esa gesta» (2011, p. 53). Redondo mencionó el ejemplo del ventero socarrón, quien no solo arma caballero al protagonista, sino que, en su calidad de padrino, le aconseja acompañarse de un escudero y, con ello, crea a Sancho Panza. Por mi parte, añado que, en esta primera salida de don Quijote, todavía en solitario, el ventero y las prostitutas colaboran en la configuración del caballero andante con sus acciones, pero asimismo al servirle de público para la consagración de su nombre y su ideario caballerescos. Esta configuración posee doble valencia, y Cervantes juega con la intertextualidad romancística y la polisemia de ciertos vocablos para resaltar el segundo nivel del proceso, el paródico; los vocablos se asocian a la guerra, la comida o *servir* (Redondo, 1998, pp. 153-156)[24].

[24] El escritor que se escondió bajo el nombre de Alonso Fernández de Avellaneda percibió los juegos erótico-burlescos con el vocabulario de la comida: retomó las truchas en la oferta sexual de Bárbara de Villatobos a Martín Quijada (23, pp. 246-247); también se explayó en los significados prostibularios de *servir* (31, p. 332).

En las novelas de caballerías «los amores del héroe desembocan [...] en relaciones sexuales», incluso antes de que medie el matrimonio; las escenas eróticas no son raras en las lecturas favoritas de don Quijote (Redondo, 1998, pp. 147-148). La complementariedad entre los libros de caballerías y el romancero también se percibe en este aspecto. El erotismo campea en las baladas antiguas, en las cuales las mujeres no suelen tener reparos para ejercer su sexualidad. Los versos que siguen a los recitados por el hidalgo confirman que *Lanzarote y el Orgulloso* no es la excepción: «Essa dueña Quintañona, / essa le escanciava el vino, // la linda reyna Ginebra / se lo acostava consigo. // Y estando al mejor sabor, / que sueño no avía dormido, // la reyna, toda turbada, / un pleyto ha comovido» (*Cancionero de romances* [Amberes s. a.], fol. 228v)[25]. Tras matar al Orgulloso Lanzarote vuelve a los brazos de Ginebra, esposa del rey Arturo. En el hipertexto de 1605 no es casual la asociación de las mozas del partido con una balada de fuerte contenido erótico. Tampoco la de don Quijote.

La escena del desarme es crucial para el desarrollo del héroe. Es aquí cuando el hidalgo declara el apelativo creado en solitario y que, de acuerdo con la novela, no ha tenido oportunidad de dar a conocer; sabemos que invirtió ocho días y no pocas consideraciones en la elección de su nombre caballeresco. Las circunstancias del proceso revelan la importancia que el nuevo apelativo reviste para el protagonista. Pero la creación en solitario no es suficiente. El caballero andante necesita de los otros para ser, ya que su carrera está íntimamente ligada a la fama (Marín Pina, 2015, p. 1009), al reconocimiento público; sin ellos, la gesta caballeresca no existe. Don Quijote tiene muy presente este hecho; de ahí los constantes emisarios a Dulcinea del Toboso y las continuas referencias a la potencial circulación, escrita u oral, de su historia. Desde el principio, don Quijote ve en las mozas del partido a mujeres de alta categoría social («hermosas doncellas», «graciosas damas»; I, 2, p. 53) y, en la escena que nos ocupa, las mozas son una representación sinecdótica del público caballeresco, el que importa para la fama del andante.

[25] Lanzarote del Lago no es el único que goza de los favores de Ginebra en el romancero. Un texto de la *Tercera parte de la Silva de varios romances* (Zaragoza, 1551), de Esteban G. de Nájera, *Reina Ginebra y su sobrino* («Cavalga doña Ginebra, / y de Córdova la rica»), describe los escarceos amorosos de la reina y su sobrino con lujo de detalles, anticipo de un final más que esperado: «Apeáronse en un valle / que allí cerca parescía. // Solos estavan los dos, / no tienen más compañía; // como veen el aparejo, / mucho holgado se havían» (*Silva, Tercera parte*, p. 427).

Al pronunciar las palabras «don Quijote de la Mancha», el héroe está declarando su nombre ante el mundo que las mujeres representan en su alterada imaginación. Este segundo bautizo, burlesco, consagra su nombre caballeresco[28].

Con su presencia y sus acciones, las mozas del partido determinan la elección del romance y, por ende, coadyuvan al proceso de configuración de don Quijote. En el primer encuentro, antes del desarme, el protagonista había aclarado a las prostitutas que servir a las damas formaba parte de su profesión: «Bien parece la mesura en las fermosas, y es mucha sandez [...] la risa que de leve causa procede; pero non vos lo digo porque os acuitedes ni mostredes mal talante, que el mío non es de ál que de serviros» (I, 2, p. 54). Mediante una serie de juegos de palabras, el narrador enfatiza que las rameras se sitúan en un estamento social elevado para el manchego, con lo cual este último tiene cerca con quienes probar sus aptitudes de servidor de damas. Resuelto el exabrupto inicial, y establecidos los méritos militares frente al ventero, don Quijote puede aspirar al gran recibimiento que la risa de las hermosas había frustrado. Al desarmarlo, las mozas terminan de sugerir lo que su presencia frente al «castillo» había insinuado: el parangón con el caballero bretón, el que mereció los favores de Ginebra. Las mujeres que venden sus cuerpos han motivado el recuerdo de una balada de erotismo transgresor.

Lanzarote y el Orgulloso es el romance más citado por don Quijote en el *Ingenioso hidalgo*. En las dos partes de la novela Lanzarote funge como modelo de caballero cortés, servidor y amador de damas; es la función que tiene en la escena que examinamos. Al sustituir el apelativo del personaje romancístico por el suyo, don Quijote busca atraer hacia sí mismo la fama del amante celebérrimo de la materia artúrica. Es decir, el «acomodar al propósito presente [el] romance viejo» le sirve al protagonista para algo más que declarar su nombre caballeresco. Los versos recitados, con su insistencia en *damas*, *doncellas*, *princesas*, y el parlamento que dirige a las prostitutas («fazañas fechas en vuestro servicio», «deseo que tengo de serviros»; I, 2, p. 56) le permiten a don Quijote definirse

[28] Cuando don Álvaro Tarfe interroga a Martín Quijada sobre el origen de su nombre caballeresco, este responde: «Como me llamo Quijada, saqué de este nombre el de don Quijote el día que me dieron el orden de caballería» (2, p. 31). Avellaneda parece olvidar que el primer don Quijote creó su nombre en solitario; la memoria es selectiva y el olvido indica que el tordesillesco percibió la importancia del público de la venta para la configuración del protagonista cervantino.

como caballero cortés, siempre rodeado de damas y dispuesto a servirlas. Además, la cita de la balada conllevaba el recuerdo de los amores de Lanzarote y Ginebra. En sus conversaciones con Vivaldo y el canónigo de Toledo, don Quijote dejará claro que recuerda esos amores a partir de *Lanzarote y el Orgulloso*; sus alusiones a la dueña Quintañona confirman que conoce más versos de los que recita durante la escena del desarme. En la mente de muchos lectores resonarían los versos omitidos, los cuales mostraban al bretón durmiendo con la reina y matando al ofensor de aquella. Con tales recuerdos como trasfondo, el paralelo entre ambos caballeros reforzaba la adhesión del manchego a los postulados del amor cortés, con la carga sexual que este amor tenía en el romancero y las novelas de caballerías.

Huelga decir que la escena del desarme rezuma burla a morir. La burla se apoya en inversiones paródicas encaminadas a desmitificar el mundo caballeresco de *Lanzarote y el Orgulloso*. En primer lugar, el contexto de la recitación: una venta llena de personajes de baja estofa, unas prostitutas de ínfima categoría como público y una figura contrahecha y a medio desarmar como recitador. En segundo lugar, la calidad de la contraparte de Lanzarote: un hombre de cincuenta años —anciano para la época—, quien no viene de Bretaña, sino de una aldea que ni nombre tiene; este viejo, rodeado de damas en el texto recitado, no solo no tiene a una reina como amante sino que «fue el más casto enamorado [...] que de muchos años a esta parte se vio en aquellos contornos» (I, prólogo, p. 20). Sus amores con la Aldonza Lorenzo de carne y hueso fueron platónicos, y los que mantiene con Dulcinea del Toboso son imaginarios[27]; en este sentido es, pues, «el símbolo mismo de la cuaresmal continencia» (Redondo, 1998, p. 151)[28]. Y es que, por su edad, don Quijote es mucho más que casto, es impotente; está, pues, muy lejos de parecerse al Caballero del Lago, quien, además de ser un exitoso guerrero, es el amante de

[27] «Y fue, a lo que se cree, que en un lugar cerca del suyo había una moza labradora de muy buen parecer, de quien él un tiempo anduvo enamorado, aunque, según se entiende, ella jamás lo supo ni le dio cata dello» (I, 1, p. 47). En la segunda parte don Quijote reconocerá: «En todos los días de mi vida no he visto a la sin par Dulcinea, ni jamás atravesé los umbrales de su palacio [...] solo estoy enamorado de oídas y de la gran fama que tiene de hermosa y discreta» (II, 9, p. 760).

[28] Al mismo tiempo, como notó James Iffland, don Quijote también es un rey de Carnaval, continuamente destronado y enfrentado al mundo normal; en el *Ingenioso hidalgo* el protagonista tampoco está exento de tintes carnavalescos relacionados con lo corporal: vomita dos veces y defeca una (1999, pp. 65, 132).

Ginebra. La equiparación de ambos varones es un disparate pero, como destacó Murillo, *Lanzarote y el Orgulloso* exhibía un germen de parodia en ciertos elementos: la superioridad de Lanzarote, y de las mujeres que lo rodean, frente a la inferioridad de la cabalgadura masculina[29]; la ambigüedad de los vocablos *dueñas* y *doncellas*, común en la época y filtrada en la balada, y el sufijo —*ote* del antropónimo del bretón. Cervantes, dice Murillo, remodeló las posibilidades presentes en *Lanzarote y el Orgulloso* para construir una recreación del mismo que combinaba prosa y verso y seguía «the style and satirical spirit of the *romancero nuevo*» (1977, pp. 58–61, 64–67, núms. 12–14).

El erotismo fue uno de los temas caros a la burlesca del Siglo de Oro. En ambos *Quijotes* menudean los ejemplos de lo erótico burlesco pero la manifestación más reiterada es la burla de la castidad obligada del protagonista; en ocasiones esta burla se apoya en las baladas antiguas. Según Redondo, en el terreno erótico don Quijote es «el envés paródico del joven y viril Amadís» (1998, p. 151). Es cierto que Amadís de Gaula es el héroe favorito del manchego, el que finalmente le sirve de modelo para la penitencia amorosa en Sierra Morena. No obstante, la comparación con ciertos varones romancísticos —los jóvenes Lanzarote del Lago y Claros de Montalbán, el maduro Danés Urgel— muestra que la parodia de la sexualidad de don Quijote no tiene un referente único. Así lo entendió Avellaneda, quien también recurrió a las baladas para burlarse de la castidad de Martín Quijada.

Don Quijote empezó su propia degradación al introducir el vocablo *servir* en la primera conversación con las mozas del partido. Los significados disémicos del término (Redondo, 1998, p. 154) anunciaban una burla con la sexualidad. La burla se concreta en la escena del desarme, con la elección de un romance que no deja lugar a dudas sobre la naturaleza no platónica de los amores de Lanzarote y un público de mujeres que viven de sus cuerpos y a quienes don Quijote, aunque quisiera, no puede servir en los términos que el bretón sirve a Ginebra. No tiene las armas para hacerlo. El elemento erótico es el más recordado por el

[29] Además de las evidencias que Murillo arguyó sobre el rocín como cabalgadura indigna de un caballero (1977, p. 64, núm. 12), recuérdese el romance viejo *Benalmerique de Narbona* («Del Soldán de Babilonia, / desse os quiero dezir»): «Cativado han al conde, / al conde Benalmenique: // desciéndenlo de una torre, / cavalgánlo en un rocín, // la cola le dan por riendas / por más deshonrado yr» (*Cancionero de romances* [Amberes, 1550], p. 318).

manchego en sus próximas alusiones a *Lanzarote y el Orgulloso*. Con Vivaldo habla de «los amores [...] de don Lanzarote del Lago con la reina Ginebra, siendo mediadera dellos y sabidora aquella tan honrada dueña Quintañona»; tras citar los primeros octosílabos, agrega que el texto continúa «con aquel progreso tan dulce y tan suave de sus amorosos y fuertes fechos» (I, 13, p. 150). Ante el canónigo de Toledo defiende la verdad histórica de «los amores de don Tristán y la reina Iseo, como los de Ginebra y Lanzarote, habiendo personas que casi se acuerdan de haber visto a la dueña Quintañona, que fue la mejor escanciadora de vino que tuvo la Gran Bretaña» (I, 49, pp. 618-619). En medio de ambas conversaciones se sitúa la única expresión directa de la sexualidad del hidalgo: la fantasía erótica de la segunda venta, que se vincula a la escena del desarme mediante una reminiscencia de *Lanzarote y el Orgulloso*, puesta en boca de un narrador que reproduce el pensamiento del héroe.

Como en la primera venta, don Quijote es auxiliado por mujeres al llegar al lugar de Juan Palomeque el Zurdo. Las mozas del partido habían tocado repetidamente al recién llegado mientras intentaban desarmarlo, sin que el contacto físico produjera reacciones sensuales masculinas, aunque el diálogo que sigue, sobre la comida, es ambiguo (I, 2, p. 57, núm. 81). Una situación paralela, con resultados diferentes, se da en la segunda venta. La fallida aventura erótica de Rocinante no solo anuncia la de su amo sino que propicia que la ventera y su hija pongan las manos sobre el caballero, al curarlo de las heridas infringidas por los yangüeses: «Le emplastaron de arriba abajo, alumbrándoles Maritornes» (I, 16, p. 183). Este contacto despierta el deseo del varón, quien, en medio de la noche, se imagina que la hija del señor del castillo —la venterita— se dispone a entrar en el aposento «para yacer con él una buena pieza» (I, 16, p. 188). Don Quijote construye su fantasía con base en un motivo frecuente en las novelas de caballerías: el caballero recién llegado que cautiva de manera involuntaria a una doncella (Marín Pina, 2015, p. 1019). Altisidora explotará magistralmente el motivo en la segunda parte.

La fantasía, por demás absurda, incrementa su carga paródica cuando don Quijote asocia su innecesaria angustia a *Lanzarote y el Orgulloso*: «Y teniendo toda esta quimera que él se había fabricado por firme y valedera, se comenzó a acuitar y a pensar en el peligroso trance en que su honestidad se había de ver, y propuso en su corazón de no acometer alevosía a su señora Dulcinea del Toboso, aunque la mesma reina Ginebra con su dama Quintañona se le pusiesen delante» (I, 16, p. 188). Al

preocuparse por su honestidad, don Quijote está reaccionando como si él fuera una doncella (Redondo, 1998, pp. 159-160). A la inversión de roles sexuales se suma que el lector sabe que la honestidad del héroe no corre ningún peligro, no solo porque el objetivo de la mujer que está a punto de entrar duerme un par de lechos más allá, sino también, o sobre todo, porque el anciano hidalgo es incapaz de cumplir los deseos sexuales de nadie, mucho menos los de la ardiente Ginebra.

A pesar de tan ridículos reparos, la sexualidad reprimida de don Quijote aflora cuando Maritornes entra al camaranchón. De esta escena muy conocida me interesa destacar que aquí se da la única manifestación directa de la sexualidad del hidalgo. Y, aun así, es una manifestación incompleta. La entrada del grotesco cuerpo femenino genera una serie de reacciones sensuales en el viejo protagonista, quien se sobrepone a las bizmas y al dolor de costillas para sujetar a la asturiana por las muñecas, sentarla junto a él y tentarle la camisa; sin soltarla, don Quijote se justifica:

> Ha querido la fortuna [...] ponerme en este lecho, donde yago tan molido y quebrantado, que aunque de mi voluntad quisiera satisfacer a la vuestra fuera imposible. Y más, que se añade a esta imposibilidad otra mayor, que es la prometida fe que tengo dada a la sin par Dulcinea del Toboso, única señora de mis más escondidos pensamientos; que si esto no hubiera de por medio, no fuera yo tan sandio caballero, que dejara pasar en blanco la venturosa ocasión en que vuestra bondad me ha puesto (I, 16, pp. 189-190).

En las novelas de caballerías es común que el héroe excuse requerimientos amorosos descubriendo su corazón y declarando la fidelidad a su dama (Marín Pina, 2015, p. 1019). Significativamente, don Quijote arguye los impedimentos físicos antes que la lealtad a Dulcinea y atribuye los primeros a causas temporales. Alarde o ceguera, pero todos sabemos que ni Maritornes es una bellísima princesa, ni el anciano que habla, Lanzarote, y que, con o sin dolor de costillas, el manchego no puede competir con el vulgar arriero a quien la moza ha prometido «satisfacerle el gusto» esa noche (I, 16, p. 186).

6.3. El juramento caballeresco: Marqués de Mantua

La presencia de *Marqués de Mantua* en el *Ingenioso hidalgo* ha interesado a la crítica sobre todo como evidencia de un potencial influjo del «Entremés famoso de los romances». Al margen de quién haya inspirado a quién, la vieja balada juglaresca posee su propia importancia para el análisis de la novela cervantina. En el *Ingenioso hidalgo* el romance contribuye a la configuración del héroe al proporcionarle un *leitmotiv* que refuerza los postulados de su ideario caballeresco; al igual que *Lanzarote y el Orgulloso*, Cervantes aprovecha *Marqués de Mantua* para parodiar la sexualidad cuaresmal del protagonista. En materia de interrelaciones destaco que *Marqués de Mantua* no solo es la única balada común al entremés y al *Ingenioso hidalgo*, también es la única que este último comparte con el *Segundo tomo* de Avellaneda. *Marqués de Mantua* reaparecerá en el segundo *Quijote*.

Los romances juglarescos fueron obra de compositores profesionales o semiprofesionales, quienes, en la Edad Media o poco más tarde, crearon estos poemas para el uso de la nobleza, principalmente; es posible que, en ocasiones, los juglares adaptaran baladas ya existentes (Díaz Mas, 1994, pp. 10-11). La temática carolingia fue una de las favoritas en estas composiciones, muy populares en el Quinientos[30]. En los *Quijotes* figuran varios romances juglarescos; el que ahora nos ocupa, *Marqués de Mantua* («De Mantua salió el marqués / Danés Urgel, el leal»; *Cancionero de romances* [Amberes s. a.], fol. 29r), narra cómo el marqués, perdido al andar de cacería, deambula por el bosque buscando a los suyos y encuentra a un caballero moribundo, quien resulta ser Valdovinos, su sobrino y heredero; el marqués se entera de que Valdovinos ha sido herido a traición por Carloto, hijo del emperador, y jura vengar su muerte. En el *Ingenioso hidalgo* se recuerdan tres momentos de la balada: el deambular del marqués, el encuentro con Valdovinos y el juramento del tío; los dos últimos son los más importantes[31]. Después de rescatar a Andrés, don Quijote de la Mancha:

[30] Con *carolingios* englobo tanto a los romances estrictamente carolingios, derivados de la épica o narrativa en verso francesas, como a los seudocarolingios —adaptación a un ambiente carolingio de temas ajenos a las fuentes francesas (Menéndez Pidal, 1968b, vol. 1, pp. 273-300).

[31] La anotación señala otra posibilidad: «Otro día llegaron al lugar donde Sancho había dejado puestas las señales de las ramas para acertar el lugar donde había dejado

Llegó a un camino que en cuatro se dividía, y luego se le vino a la imaginación las encrucijadas donde los caballeros andantes se ponían a pensar cuál de aquellos tomarían; y, por imitarlos, estuvo un rato quedo, y al cabo de haberlo muy bien pensado soltó la rienda a Rocinante, dejando a la voluntad del rocín la suya, el cual siguió su primer intento, que fue el irse camino de su caballeriza (I, 4, pp. 72-73).

En las acciones del caballero y el rocín se ha visto un eco de los versos: «El marqués muy enojado / la rienda le fue a soltare, // por do el cavallo quería / lo dexava caminare» (*Cancionero de romances* [Amberes s. a.], fol. 30r). El pasaje cervantino precede al encuentro con los mercaderes toledanos, el cual termina con don Quijote en el suelo —por culpa de Rocinante— y apaleado —con los restos de su propia lanza— por un mozo de mulas de los mercaderes. A consecuencia de esta ignominiosa aventura, el protagonista sufrirá dos de los tres desdoblamientos de la personalidad que experimenta en el *Ingenioso hidalgo*. El primer desdoblamiento se produce en el capítulo 5; el narrador hace explícita la deuda con *Marqués de Mantua*:

Viendo, pues, que, en efecto, no podía menearse, acordó de acogerse a su ordinario remedio, que era pensar en algún paso de sus libros, y trújole su locura a la memoria aquel de Valdovinos y del marqués de Mantua, cuando Carloto le dejó herido en la montiña, historia sabida de los niños, no ignorada de los mozos, celebrada y aun creída de los viejos, y, con todo esto, no más verdadera que los milagros de Mahoma. Esta, pues, le pareció a él que le venía de molde para el paso en que se hallaba, y así, con muestras de grande sentimiento, se comenzó a volcar por la tierra y a decir con debilitado aliento lo mesmo que dicen decía el herido caballero del bosque:

—¿Dónde estás, señora mía,
que no te duele mi mal?
O no lo sabes, señora,
o eres falsa y desleal.

Y desta manera fue prosiguiendo el romance, hasta aquellos versos que dicen:

a su señor» (I, 27, p. 329, núm. 19), segmento supuestamente inspirado por «las ramas yva cortando / para la buelta acertare» (*Cancionero de romances* [Amberes s. a.], fol. 31r). Es posible, pero no hay evidencia textual suficiente para probar que un motivo tan común venga de *Marqués de Mantua*.

—¡Oh noble marqués de Mantua,
mi tío y señor carnal!

Y quiso la suerte que, cuando llegó a este verso, acertó a pasar por allí un labrador de su mesmo lugar y vecino suyo, [...] el cual, viendo aquel hombre allí tendido, se llegó a él y le preguntó que quién era y qué mal sentía, que tan tristemente se quejaba. Don Quijote creyó sin duda que aquel era el marqués de Mantua, su tío, y, así, no le respondió otra cosa sino fue proseguir en su romance, donde le daba cuenta de su desgracia y de los amores del hijo del Emperante con su esposa, todo de la mesma manera que el romance lo canta (I, 5, pp. 76-77).

Unas palabras sobre el preámbulo. *Marqués de Mantua* fue popularísimo. Además de imprimirse en numerosos romanceros de bolsillo y varios pliegos sueltos (Rodríguez Moñino, 1973, vol. 2, p. 404; 1997, núms. 607-610.5, 971) y registrarse en manuscritos (Labrador Herraiz y DiFranco, 1993, p. 85), la balada se usó como cartilla para aprender a leer, seguramente bajo el soporte del pliego suelto. Testimonios como los de Mateo Alemán y Rodrigo Caro confirman que, en efecto, se trataba de una «historia sabida de los niños», amén de otras edades[32]; otra prueba inequívoca de su popularidad es la frecuencia con que devino objeto de burlas: el marqués fue uno de los dos héroes carolingios más parodiados, junto con Gaiferos (Asensio, 1965, pp. 69-70), de quien trataré en el capítulo III. Daniel Eisenberg llamó «censura grave» a la comparación de *Marqués de Mantua* con los milagros de Mahoma (1991, p. 74); según él, Cervantes tenía una opinión negativa de las baladas y decidió exponer sus defectos a los lectores. En el Siglo de Oro, dijo Eisenberg, los romances viejos eran considerados «historia en el sentido moderno, y no como cuento», y Cervantes se propuso eliminar semejante creencia (1991, pp. 67-69). Los trabajos de otros investigadores han mostrado que, desde los comienzos de su valoración, el romancero fue apreciado sobre todo como canto, poesía o relato, no como documento histórico (Frenk, 2006, p. 61; García de Enterría, 1988, p. 102). La negación de la

[32] Mateo Alemán opinó a propósito de los viejos métodos de enseñanza: «Començávamos niños, i salíamos casi barbados a la gramática, pasándose lo mejor de la vida entre las coplas de marqués del Mantua, i fecha la plana» (*Ortografía castellana*, p. 24); Rodrigo Caro interpoló un verso del romance en un poema sobre su propia experiencia: «*¡Oh, noble marqués de Mantua!*, / qué de veces repetido / fue tu caso lastimero / que en la escuela deprendimos» (citado en Menéndez Pidal, 1968b, vol. 2, p. 185).

veracidad de *Marqués de Mantua* no tiene la gravedad argüida por Eisenberg: su propósito es lúdico. Se trata de la conocida fórmula cervantina de elevar la materia para después rebajarla («historia sabida» *vs.* «no más verdadera») y aumentar, así, la burla de la venerabilidad de la balada. En la mejor tradición de la vena burlesca del romancero nuevo. Este tipo de descenso de estilos alcanzará su punto culminante en boca del trujamán del retablo de maese Pedro.

Los versos que don Quijote recita corresponden a dos poemas distintos: el romance viejo, usado con libertad («¿Dónde estás, señora mía, / que no te pena mi mal?», «o, noble marqués de Mantua, // mi señor tío carnal»; *Cancionero de romances* [Amberes s. a.], fols. 32r, 33v), y una contrahechura nueva de un pasaje de la balada antigua («¿Dónde estás, señora mía, / que no te duele mi mal? / O no lo sabes, señora, / o eres falsa y desleal»; *Romancero general*, fol. 34r)[33]. La escena tiene paralelos innegables con el «Entremés famoso de los romances» (Menéndez Pidal, 1943, pp. 20-23). Dentro de los paralelos también hay diferencias, y una de las más intrigantes es que el entremesista prefiere las baladas artísticas, pero cita el texto viejo de *Marqués de Mantua*, el único antiguo en la pieza dramática. En cambio, Cervantes, quien se inclina por los romances viejos, mezcla versos de vieja y nueva factura. Para Murillo la diferencia es indicio de la prioridad de la novela cervantina (1986, p. 357); para Geoffrey L. Stagg lo es de lo contrario, pues, «by substituting the more modern wording, [Cervantes] was correcting an "anachronism" in the interlude's topical text» (2002, p. 137). Sin ánimo de entrar en una polémica difícil de resolver con los documentos conocidos, me gustaría subrayar que, al desviarse de su inclinación por los romances viejos, Cervantes parece querer distinguirse de algo o alguien; por otra parte, los versos nuevos rompen con las expectativas generadas por el preámbulo de la recitación, que anunciaba un poema conocido por tres generaciones, y a Cervantes le gustaba lo inesperado. El octosílabo «mi tío y señor carnal», último de los recitados por don Quijote, difiere de la variante del entremés, «mi señor tío carnal» (p. 908), la cual concuerda

[33] *¿Dónde estás, señora mía?* solo abarca el parlamento que Valdovinos dirige a su esposa; la contrahechura artística abandona el marco carolingio, elimina el conflicto original y transforma el parlamento en una queja amorosa de orientación pastoril, enunciada por un tal Tirsi. El poema apareció en las varias ediciones de la *Flor segunda de varios romances nuevos*, de donde pasó al *Romancero general* de 1600 y, de ahí, al de 1602 (Rodríguez Moñino, 1973, vol. 2, p. 434).

con las versiones antiguas de la balada. En el octosílabo cervantino, la inversión del orden de los sustantivos superpone matices erótico-burlescos a una relación de parentesco habitual en los romances carolingios. Desde luego, es posible que la variante del *Ingenioso hidalgo* se deba a una falla de memoria, o a que Cervantes recordara una versión diferente a las antiguas conservadas; sin embargo, el juego con la edad avanzada del marqués-don Quijote que examinaré dentro de poco apunta a que la inversión es intencional.

El narrador se suma al desdoblado protagonista y equipara a Pedro Alonso con el marqués de Mantua; lo logra refundiendo versos de la balada en la enumeración de las acciones del labrador: «Quitándole la visera [...] le limpió el rostro, que le tenía cubierto de polvo; y apenas le hubo limpiado, cuando le conoció» (I, 5, p. 78). En la balada, el marqués: «Desque le quitó el almete / començóle de mirare: //..... // con un paño que traýa / la cara le fue a limpiare, // desque la ovo limpiado / luego conocido lo hae» (*Cancionero de romances* [Amberes s. a.], fol. 35v). Pedro Alonso decide llevar a su vecino a casa. En el camino, don Quijote abandona la personalidad de Valdovinos y se desdobla en el moro Abindarráez, conducido por Rodrigo de Narváez a la alcaldía de Antequera. Uno de los aspectos más comentados por la crítica es que don Quijote se identifica con héroes del romancero y la novela morisca, no con los de sus lecturas favoritas. Algunos estudiosos, como Menéndez Pidal, consideraron que esta particularidad se debía a la influencia del «Entremés famoso de los romances», en el cual Bartolo se desdobla en Valdovinos y el alcaide de Baza. Pueden añadirse otras razones, por ejemplo que en las novelas de caballerías no hay una derrota tan infamante como la que el hidalgo acaba de sufrir (I, 5, pp. 76-77, núm. 1). Giuseppe di Stefano va más allá y afirma que don Quijote necesita identificarse con «héroes físicamente inhabilitados que confían en figuras de la autoridad auxiliadora, y que personifiquen el tópico de "armas y amores", el único que puede exaltar el percance y ennoblecer la pena» (2015, p. 57). También hay que considerar que, con o sin influencia del entremés, en estos primeros capítulos Cervantes está en una fase de experimentación intensa, parte de la cual consistió en explorar caminos que abandonaría después; fue el caso de los desdoblamientos de la personalidad, imitados *ad nauseam* por Avellaneda.

El último desdoblamiento del *Ingenioso hidalgo* aparece muy pronto. En el capítulo 7 don Quijote se recupera en casa; los gritos que emite al despertar interrumpen el escrutinio de su biblioteca. El cura sosiega

al hidalgo, quien desdobla al licenciado Pero Pérez en el arzobispo Turpín y reserva para sí la personalidad de Reinaldos de Montalbán. Habla don Quijote: «Aquel bastardo de don Roldán me ha molido a palos con el tronco de una encina, y todo de envidia, porque ve que yo solo soy el opuesto de sus valentías; mas no me llamaría yo Reinaldos de Montalbán, si en levantándome deste lecho no me lo pagare» (I, 7, pp. 96-97). Los desdoblamientos se concentran en capítulos muy próximos —5, 7— y no aparecerán en el resto de la novela; tampoco lo harán en el segundo *Quijote*. Según Stagg, el «sesgo romancístico» que la locura del héroe exhibe en los capítulos 5 y 7 indica que originalmente iban juntos y que el 6 se incluyó más tarde (1964, p. 466). Stagg nunca aclaró en qué consistía el «sesgo romancístico» del capítulo 7[34]. Aunque el desdoblamiento de don Quijote en Reinaldos de Montalbán —no señalado por Stagg— tiene raigambre romancística, no es suficiente para defender el «sesgo romancístico» de un capítulo en el cual no se citan baladas. Reinaldos es personaje frecuente en el romancero carolingio y padre del protagonista de *Conde Claros preso*, interpolado en ambas continuaciones, la apócrifa y la auténtica[35].

La pareja sobrino-tío menudea en las baladas ambientadas en la corte de Carlomagno; entre otras, aparece en *Conde Dirlos, Gaiferos libera a Melisendra, Conde Claros preso, Calainos y Sevilla, Gaiferos y Calván, De Merida sale el palmero* (*Cancionero de romances* [Amberes s. a.], fols. 6r, 55r, 83r, 92v, 103v, 172r). Cervantes supo utilizar la pareja de *Marqués de Mantua*. El desdoblamiento en Valdovinos pudo venir del «Entremés famoso de los romances», o no, pero es indudable que la recreación que Cervantes hizo de *Marqués de Mantua* potenció la parodia de la balada. A partir de la segunda salida, don Quijote no se identificará con Valdovinos sino con el marqués, elección que le permitirá añadir un elemento fundamental a su discurso caballeresco: el juramento, otro rasgo común a los romances carolingios (Menéndez Pidal, 1968b, vol. 1, pp. 267-268); el

[34] Sin reparar en ello, Ellen M. Anderson y Gonzalo Pontón Gijón retomaron el trabajo de Geoffrey L. Stagg y afirmaron que «Cervantes [...] presenta a su protagonista declamando versos del romancero» en los capítulos 5 y 7 (1998, p. CLXXI).

[35] Reinaldos es protagonista de *Reinaldos roba a la hija de Aliarde* («Estávase don Reynaldos / en París, esta ciudad»; *Cancionero de romances* [Amberes s. a.], fol. 72r) y *Reinaldos peregrino y conquistador* («Ya que estava don Reynaldos / fuertemente aprisionado»; *Cancionero de romances* [Amberes s. a.], fol. 115r), entre otros; con carácter secundario figura en varios romances más, por ejemplo *Calainos y Sevilla* o *Conde Claros preso*, intercalados en las continuaciones de 1614 y 1615.

juramento del *Ingenioso hidalgo* funge como una especie de *leitmotiv* para justificar batallas o reafirmar los sacrificios de la vida caballeresca. La sustitución del sobrino por el tío dio lugar a nuevos juegos con la edad del manchego y las connotaciones sexuales asociadas a la vejez. A pesar de que en la primera ocurrencia de *Marqués de Mantua*, la del caballo, el narrador introdujo la equiparación de don Quijote con el marqués, será en el capítulo 10, con Sancho Panza incorporado a la trama, cuando el protagonista se identifique con el tío de Valdovinos. Al descubrir que su celada está rota, a consecuencia de la pelea con el vizcaíno, don Quijote:

> Pensó perder el juicio y, puesta la mano en la espada y alzando los ojos al cielo, dijo:
>
> —Yo hago juramento al Criador de todas las cosas y a los santos cuatro Evangelios, donde más largamente están escritos, de hacer la vida que hizo el grande marqués de Mantua cuando juró de vengar la muerte de su sobrino Valdovinos, que fue de no comer pan a manteles, ni con su mujer folgar, y otras cosas que, aunque dellas no me acuerdo, las doy aquí por expresadas, hasta tomar entera venganza del que tal desaguisado me fizo (I, 10, pp. 126-127).

El hidalgo matiza cuando Sancho le recuerda que el vizcaíno cumplirá su parte al presentarse ante Dulcinea del Toboso:

> Anulo el juramento en cuanto lo que toca a tomar dél nueva venganza; pero hágole y confírmole de nuevo de hacer la vida que he dicho hasta tanto que quite por fuerza otra celada tal y tan buena como esta a algún caballero [...].
>
> —Que dé al diablo vuestra merced tales juramentos, señor mío —replicó Sancho—, que son muy en daño de la salud y muy en perjuicio de la conciencia. Si no, dígame ahora: si acaso en muchos días no topamos hombre armado con celada, ¿qué hemos de hacer? ¿Hase de cumplir el juramento, a despecho de tantos inconvenientes e incomodidades, como será el dormir vestido y el no dormir en poblado, y otras mil penitencias que contenía el juramento de aquel loco viejo del marqués de Mantua, que vuestra merced quiere revalidar ahora? (I, 10, pp. 127-128).

En el *Cancionero de romances* sin año el juramento de *Marqués de Mantua* lee:

Juro por Dios poderoso y por santa María su madre,
y al santo sacramento que aquí suelen celebrare,
de nunca peynar mis canas, ni las mis barvas cortare,
de no vestir otras ropas, ni renovar mi calçare,
de no entrar en poblado, ni las armas me quitare
....
de no comer a manteles, ni a la mesa me assentare,
fasta matar a Carloto por justicia o peleare,
o morir en la demanda manteniendo la verdade
....
y por este juramento prometo de no enterrare
el cuerpo de Baldovinos fasta la muerte vengare (fol. 41r–41v).

Como sucedió con *Mis arreos son las armas*, la referencia de don Quijote a *Marqués de Mantua* genera una reacción romancística en el interlocutor; aquí también los personajes usan versos diferentes, con propósitos distintos. Además de subrayar la complementariedad entre caballero y escudero que empieza a fraguarse, la respuesta de Sancho muestra que el campesino posee su propio bagaje romancístico y lo interpreta libremente. Es él quien cuestiona la impertinencia de imitar a la balada y quien califica de «loco viejo» al marqués. Sin tapujos.

La degradación de *Marqués de Mantua* es absoluta. Asimilar el romance a las circunstancias vitales de don Quijote es rebajar el mundo caballeresco del poema. El rebajamiento se incrementa con la manipulación que el hipotexto experimenta en el pasaje del capítulo 10. Asimismo, al acoger a *Marqués de Mantua*, el hipertexto resalta el contraste que existe entre el ambiente heroico de la balada y la rústica realidad de un campesino, tornado escudero, curándole la oreja a un hidalgo pobretón, autoproclamado caballero andante; entre la solemnidad del juramento caballeresco y los objetivos absurdos con los cuales don Quijote hace suyas las palabras del noble carolingio: una venganza innecesaria y una «celada tal y tan buena como esta», es decir, de cartón. Más adelante el yelmo de Mambrino sustituirá a la celada como objetivo del juramento.

Los detalles agregan el toque final. Don Quijote coadyuva a su propia parodia cuando se equipara con el marqués, pues resalta lo que sí tiene en común con Danés Urgel: la edad[36]. El recuerdo de la edad

[36] «Mas aunque viejo de días / empiécase de esforçare», «los sus cabellos muy canos / comiençalos de messare» (*Cancionero de romances* [Amberes s. a.], fols. 30v, 35v; ver fols. 33v, 36r, 41r).

avanzada es el trasfondo de la parodia del *Ingenioso hidalgo*. Como el marqués, don Quijote es un anciano, sin hijos. La atmósfera trágica del romance —el noble carolingio ha perdido a su heredero y no puede engendrar otro— se transforma en burla de la castidad obligada y la locura del manchego. El parlamento de don Quijote refunde dos octosílabos: «No comer pan a manteles», «ni con su mujer folgar». El último no figura en las versiones áureas conservadas de *Marqués de Mantua*, aunque sí en algunas de *Jimena pide justicia*, como parte del reproche femenino al rey[37]. Siempre cabe la posibilidad de que Cervantes interpolara una versión desconocida de *Marqués de Mantua*; sin embargo, el hallazgo, en 1916, de una versión gitana, con los octosílabos que nos interesan, hace probable que Cervantes aprovechara una versión contaminada con *Jimena pide justicia* desde antiguo[38]. No por ello pierde peso la burla. A estas alturas, los lectores coetáneos, los mismos que recordaban la tragedia de Danés Urgel, sabían que don Quijote no solo carecía de «mujer con quien folgar», sino que era «el más casto enamorado» de los alrededores del campo de Montiel (I, prólogo, p. 20). En el parlamento de Sancho el marqués es degradado directamente; el público áureo no podría dejar de reconocer en «aquel loco viejo» a don Quijote, quien poco antes se había equiparado con el noble carolingio. Nótese que las objeciones de Sancho tienen que ver con el recrudecimiento de las condiciones que le toca vivir al lado de su amo. En adelante, el juramento fungirá como una síntesis de los sacrificios asociados a la vida caballeresca; los personajes, o el narrador, lo usarán para justificar la gesta del héroe o el estoicismo de este (I, 19, p. 217; I, 31, p. 393; I, 43, p. 558), según veremos en el apartado dedicado a la aventura del cuerpo muerto (I.7.2). *Marqués*

[37] «Rey que no haze justicia / no devía de reynar, // ni cavalgar en cavallo, / ni espuela de oro calçar, // ni comer pan a manteles, / ni con la reyna holgar, // ni oýr missa en sagrado / porque no merece más» (*Cancionero de romances* [Amberes, 1550], p. 225). De *Jimena pide justicia* se conservan tres versiones antiguas diferentes: la del cancionero amberino sin año («Cada día que amanece»), la del cancionero amberino de 1550 («Día era de los reyes») y la de *Rosa española* de Juan Timoneda («En Burgos está el buen rey»). He aquí la variante de la *Rosa*: «Ni con la reyna holgare / ni comer pan en manteles» (fol. 36r); el amberino sin año incluye «ni con la reyna holgar», pero no el octosílabo con los manteles (fol. 155r), clave en el juramento de don Quijote.

[38] «El noble marqués de Armantua / juramento quiso echar. // —Ni de la barba me afeito, / ni del pelo he de cortar, // ni como pan con manteles, / ni con la duquesa he folgar, // hasta no vengar tu muerte / en batalla pelear» (Catarella, 1993, núm. JJN.VI). La tradición romancística gitana se caracteriza por ser arcaizante.

de Mantua motivará a Avellaneda a crear un *leitmotiv* romancístico para Martín Quijada.

7. El modelo cidiano

Al don Quijote de la Mancha de Cervantes le interesan poco los héroes épicos o históricos españoles. Entre las figuras épicas solo el Cid merece algo más que una rápida mención en el *Ingenioso hidalgo*[39]. Y, aun así, para don Quijote, el Campeador se sitúa muy por debajo de los modelos caballerescos extranjeros:

> Decía él que el Cid Ruy Díaz había sido muy buen caballero, pero que no tenía que ver con el Caballero de la Ardiente Espada [Amadís de Grecia], que de solo un revés había partido por medio dos fieros y descomunales gigantes. Mejor estaba con Bernardo del Carpio, porque en Roncesvalles había muerto a Roldán, el encantado, valiéndose de la industria de Hércules, cuando ahogó a Anteo, el hijo de la Tierra, entre los brazos. Decía mucho bien del gigante Morgante, porque, con ser de aquella generación gigantea, que todos son soberbios y descomedidos, él solo era afable y bien criado. Pero, sobre todos, estaba bien con Reinaldos de Montalbán, y más cuando le veía salir de su castillo y robar cuantos topaba, y cuando en allende robó aquel ídolo de Mahoma que era todo de oro, según dice su historia (I, 1, pp. 42-43).

Estas apreciaciones anteceden a la decisión de convertirse en caballero andante; don Quijote expresará opiniones similares en otros momentos de la novela. En el pasaje de arriba el hidalgo evalúa al Cid y a Bernardo del Carpio con criterios caballerescos; hará lo mismo cuando el canónigo de Toledo le proponga leer hazañas de personajes bíblicos e históricos como alternativa a los «disparatados libros de caballerías» (I, 49, p. 622). La propuesta del religioso se distingue por incluir mayoritariamente héroes españoles:

[39] Además de las figuras mencionadas por don Quijote enseguida, y más adelante por el canónigo de Toledo, aparecen Bernardo del Carpio (I, 26, pp. 317-318) y Vellido Dolfos (I, 27, p. 335; I, 28, p. 351), este último aludido por Cardenio y Dorotea como paradigma de traidor.

> Y si todavía, llevado de su natural inclinación, quisiere leer libros de hazañas y de caballerías, lea en la Sacra Escritura el de los Jueces, que allí hallará verdades grandiosas y hechos tan verdaderos como valientes. Un Viriato tuvo Lusitania; un César, Roma; un Aníbal, Cartago; un Alejandro, Grecia; un conde Fernán González, Castilla; un Cid, Valencia; un Gonzalo Fernández, Andalucía; un Diego García de Paredes, Estremadura; un Garci Pérez de Vargas, Jerez; un Garcilaso, Toledo; un don Manuel de León, Sevilla, cuya leción de sus valerosos hechos puede entretener, enseñar, deleitar y admirar a los más altos ingenios que los leyeren (I, 49, pp. 616-617).

Las palabras del canónigo, desoídas por don Quijote, fueron muy importantes para la continuación de Avellaneda, en la cual dominan las baladas de asunto épico o histórico nacional. Presionado por su interlocutor, el canónigo reconocerá que algunas de sus sugerencias tienen mucho de legendarias: «En lo de que hubo Cid no hay duda, ni menos Bernardo del Carpio; pero de que hicieron las hazañas que dicen creo que la hay muy grande» (I, 49, p. 621). Uno más de los guiños cervantinos sobre las contradicciones de un personaje que ha resultado ser ávido lector, y aun autor, de las obras que censura.

Al don Quijote cervantino le interesa lo caballeresco por antonomasia, lo que ocurre en la geografía exótica de las novelas de caballerías o los romances asociados a ellas, a diferencia de lo que sucederá con el Martín Quijada avellanediano, notablemente inclinado a la geografía local. Por eso las baladas de ambiente caballeresco extranjero predominan en ambos *Quijotes*. Este predominio contrasta con el nacionalismo fomentado por los romanceros de bolsillo quinientistas, revitalizado en la temática favorita de las baladas artísticas de entre siglos: los asuntos heroicos, sobre todo los que involucraban a los héroes del pasado nacional. Fruto del renovado interés por las figuras épicas españolas fue la publicación, alrededor de 1605, de un romancero de bolsillo enteramente dedicado al Campeador: *Historia del muy noble y valeroso cavallero el Cid Ruy Diez de Bivar* (Lisboa), de Juan de Escobar, con una fortuna editorial extraordinaria. La antología de Escobar reunía sobre todo textos eruditos y artísticos, más algunos viejos, y tuvo gran influencia en el teatro.

En la poesía áurea una nueva moda a menudo acarreaba su parodia, y los temas épicos nacionales no se libraron de burlas dentro de la modalidad romancística que los acogió. Basta recordar que Góngora ridiculizó al Campeador en *¿Quién es aquel caballero?* («¿Quién es aquel

caballero / que a mi puerta dijo: "Abrid"?»; *Romances*, vol. 2, núm. 44) y Quevedo haría lo mismo en *Pavana de los condes de Carrión* («Medio día era por filo / que rapar podía la barba»; *Poesía burlesca*, vol. 1, p. 245) y otras baladas publicadas póstumamente. Había, pues, alicientes para que la parodia de la materia cidiana entrara en el libro de entretenimiento de un romancerista nuevo. Los poemas preliminares, «Del donoso, poeta entreverado, a Sancho Panza y Rocinante» y «Diálogo entre Babieca y Rocinante», introducen la burla de los asuntos cidianos en el *Ingenioso hidalgo*. En las décimas de cabo roto y el soneto la burla se centra en las cabalgaduras; en el cuerpo de la obra involucrará directamente a don Quijote mediante un soporte poético diferente, el romance. La interpolación de *Cid pide parias al moro* o *Cid y el moro Abdalla*, en el capítulo 17, y *Cid ante el papa romano* o *A concilio dentro en Roma*, en el 19, le permitió a Cervantes burlarse, no solo del heroísmo caballeresco, sino también de un héroe y un nacionalismo que empezaban a verse como gastados en ciertas esferas de la España áurea.

7.1. *La aventura de los yangüeses:* Cid pide parias al moro o Cid y el moro Abdalla

El narrador abre así el capítulo 17: «Había ya vuelto en este tiempo de su parasismo don Quijote, y con el mesmo tono de voz con que el día antes había llamado a su escudero, cuando estaba tendido en el val de las estacas, le comenzó a llamar» (I, 17, p. 192). El párrafo se sitúa tras un par de capítulos llenos de golpes, el de los arrieros yangüeses (15) y el de la aventura erótica con Maritornes (16). El narrador se vale de un octosílabo muy conocido para relacionar las palizas que don Quijote de la Mancha sufrió en los últimos días: «Por el val de las estacas» es el *incipit* de dos baladas cidianas distintas. *Cid pide parias al moro* muestra al Campeador cobrando las parias que el rey moro debe al rey de Castilla; en el romance viejo la amenaza verbal del héroe cristiano es suficiente para eliminar la resistencia del deudor, sin nombre en las versiones antiguas conocidas. Aunque comparte varios versos con el anterior, *Cid y el moro Abdalla* narra un asunto diferente: el Cid busca a Abdalla para pelear con él, se enfrentan y el Campeador termina cortándole la cabeza al adversario; no hay parias de por medio. Se ha sugerido que el narrador del *Ingenioso hidalgo* evocaba *Cid y el moro Abdalla*, cuyo antagonista «anuncia al *encantado moro*» del que se hablará en el mismo capítulo (I,

17, pp. 192-193, núm. 3). No obstante, cualquiera de las dos baladas pudo ser la fuente de la cita cervantina dado que ambas exhiben los elementos aprovechados —de manera directa o indirecta— en el hipertexto: el *incipit*, el adversario moro, la mención del caballo, las lanzas. *Cid y el moro Abdalla* se imprimió en la *Segunda parte de la Silva de varios romances* (Zaragoza, 1550, 1552), de Esteban G. de Nájera, y en la *Rosa española* (Valencia, 1573), de Juan Timoneda. Todo indica que la popularidad de *Cid pide parias al moro* fue mayor, no solo por la diversidad de fuentes impresas y manuscritas que lo acogieron (Rodríguez Moñino, 1997, núm. 652; Labrador Herraiz y DiFranco, 1993, p. 231), sino también porque pervivió en la tradición oral moderna de las Islas Canarias (Díaz Mas, 1994, p. 103); sirvió, además, para crear otros textos, como una contrahechura a lo amoroso debida a Pedro de Padilla, amigo de Cervantes[40]. *Cid y el moro Abdalla* es, en mi opinión, otro derivado culto del romance viejo, refundido en parte en el poema publicado por Nájera y Timoneda. Cualquiera de las dos baladas, o ambas, pudo inspirar a Cervantes, especialmente porque el recuerdo del narrador se concentra en el *incipit* y ciertos detalles generales, más que en las particularidades de una intriga.

El narrador es la segunda voz romancística del *Ingenioso hidalgo*, seguido por Sancho Panza; en el segundo *Quijote* el narrador descenderá un peldaño más, ante el creciente protagonismo del escudero. Por lo general, el narrador deja que sea el mismo don Quijote quien, en discurso directo o indirecto, emita la balada que lo ridiculizará. En alguna ocasión el narrador refunde versos de un poema recitado por el héroe antes; valga como ejemplo la descripción de las acciones de Pedro Alonso del capítulo 5. Dentro de las identificaciones seguras del *Ingenioso hidalgo*, solo dos romances son enunciados exclusivamente por el narrador; uno de ellos es el que comienza «por el val de las estacas» o, en cierta versión, «en el val de las estacas» (Covarrubias, *Tesoro de la lengua*, s.v. «estaca»). Ninguna de las ocurrencias puestas en boca del narrador de 1605 es una cita poética en sentido estricto, circunstancia lógica al tratarse de un narrador que

[40] «De las ganancias de amor, / señores, no ayáys cudicia, / que quanto bien da en un año / todo lo quita en un día. / Por el val de la esperança, / mi desseo en compañía» (Padilla, *Romancero*, núm. 48). Cervantes escribió un soneto para el *Romancero* (Madrid, 1583) de Pedro de Padilla, en el cual figura la contrahechura. En un pliego suelto de Cracovia (Rodríguez Moñino, 1997, núm. 652) *Cid pide parias al moro* sigue a otra balada interpolada en el *Ingenioso hidalgo*: *Muerte de don Alonso de Aguilar*, con un papel relevante en el segundo *Quijote*.

casi siempre ejerce su oficio en tercera persona. La diferencia entre *Cid pide parias al moro* o *Cid y el moro Abdalla* y otros casos de intervenciones romancísticas del narrador radica en que, en el capítulo 17, el verso de la balada no se modifica, no se refunde en la prosa narrativa, sino que se incorpora como elemento fraseológico del idioma.

Entonces como ahora, el uso de una frase proverbial puede tener segundas intenciones, y el poco confiable narrador cervantino sabe que el octosílabo generará una serie de asociaciones en los lectores. Un romance nuevo publicado en varias *Flores de romances*, y después en el *Romancero general* (Madrid, 1600) (Rodríguez Moñino, 1973, vol. 2, p. 627), oponía las baladas antiguas a la moda morisca que provocó la desnacionalización del romancero; entre los ejemplos defendidos por *Tanta Zayda y Adalifa* («Tanta Zayda y Adalifa, / tanta Draguta y Daraxa») figura el *incipit* que nos interesa: «*Buen conde Fernán González, / Por el val de las estacas, / Nuño Vero, Nuño Vero* / viejos son, pero no cansan» (*Romancero general*, fol. 139r–139v). Independientemente del texto que inspiró a Cervantes, *Cid pide parias al moro* o *Cid y el moro Abdalla*, el *incipit* conllevaba el recuerdo, en principio venerable, del más famoso de los héroes nacionales. Ambas baladas, en especial la vieja, fueron muy populares, y es más que probable que Cervantes contara con que sus lectores recordarían también que en el romance —cualquiera que haya sido— el Cid se enfrentaba a un moro distinguido, a quien vencía. Más de un lector recordaría otros octosílabos, quizá algunos de los varios que mencionaban las lanzas. Incluso sin el recuerdo de versos adicionales, todo el mundo sabía que el caballo Babieca era el complemento adecuado para un guerrero de la talla del Campeador.

Al igual que en otras ocasiones, las asociaciones generadas por el hipotexto contrastan con la vulgar realidad de don Quijote, en la mejor tradición de la vena burlesca del romancero nuevo. Esta vena se regodeaba en subrayar la distancia entre los ideales y los medios —o sea, su carencia— para lograrlos y en explotar los detalles realistas de las figuras idealizadas por la literatura; lo segundo prosperó de manera notable en las parodias de las baladas moriscas, aunque no fue exclusivo de ellas. El narrador del *Ingenioso hidalgo* no escatima ironía al jugar con el significado literal de «por el val de las estacas»: el día anterior don Quijote acabó en el suelo, golpeado a más no poder por las estacas de los yangüeses. El capítulo que narra la golpiza menciona la palabra *estacas* o sus derivados hasta cinco veces (I, 15, pp. 174–175, 179); ello y la burlona mención de la *tizona* de Sancho anuncian la posterior intercalación del romance. En

el capítulo 17 Panza se referirá a la misma golpiza como «el molimiento de las estacas» (I, 17, p. 194), y en el 23 el narrador aludirá a «las bendiciones de las estacas» a propósito del escudero (I, 23, p. 278).

En medio de tantas estacas reales, las estacas poéticas resaltan la degradación múltiple que don Quijote sufre a manos de los yangüeses. Una degradación que ataca principios básicos de su código caballeresco. Hay deshonra en la calidad de los adversarios («gente soez y de baja ralea»; I, 15, p. 174); en la calidad de las armas, aunque el caballero intente disimularlo (I, 15, p. 179), y en haber sido derrotado tan fácilmente y por tan poca cosa como las «demasías» de un caballo de trabajo, viejo como su dueño. Todo lo contrario del Cid de los romances que comienzan «por el val de las estacas», los cuales presentan al Campeador montado en su caballo —no en el suelo—, empuñando su lanza —no golpeado por estacas— y derrotando a moros de alto rango —no arrieros moriscos. El contraste no podía menos que mover a risa al público áureo:

> Por el val de las estacas passa el Cid al mediodía,
> en su cavallo Babieca; ¡qué gruessa lança traía!
> Dávale el sol en las armas, ¡oh, cuán bien que parecía!
> A mano derecha dexa castillo de Constantina.
> Por en medio de la plaça su seña lleva tendida.
> Desqu'esto supiera el moro a recebirlo salía,
> con trezientos cavalleros, la flor de la morería
> (*Cid pide parias al moro*; Di Stefano, 1993, núm. 135).

> Por el val de las estacas el buen Cid passado havía,
> a la mano yzquierda dexa la villa de Constantina;
> en su cavallo Bavieca muy gruessa lança traýa,
> va buscando al moro Avdalla, que enojado le tenía;
> travessando un antepecho y por una cuesta arriba
> dávale el sol en las armas, ¡o, quán bien que parescía!
> (*Cid y el moro Abdalla*; *Silva*, *Segunda parte*, p. 300).

Los poemas preliminares introdujeron la relación entre las cabalgaduras del Cid y don Quijote. Y, en el capítulo 1, el narrador informó que el manchego consideraba a Rocinante superior a Bucéfalo y a Babieca (I, 1, p. 45). En la aventura de los yangüeses muchos lectores tendrían en mente estas comparaciones, y no serían pocos los que recordarían que el Babieca de los romances alguna vez se humaniza, pero lo hace solo para intentar ayudar a su amo, no para provocar su ignominiosa derrota

con unos deseos sexuales fuera de lugar en «persona casta y tan pacífica» (I, 15, p. 177)[41].

Las resonancias de «por el val de las estacas» menudean en el capítulo 17, más allá del párrafo que contiene el *incipit*. En esas resonancias la materia cidiana se relaciona con la historia de don Quijote a partir de una parodia de carácter étnico. El rasgo más distintivo de las parodias del romancero morisco fue la reducción de los caballeros y damas del mundo caballeresco nazarí a representantes de las clases bajas del presente. En la más famosa de estas parodias, *Ensíllenme el asno rucio* («Ensíllenme el asno rucio / del alcalde Antón Llorente»), Góngora reemplazó cada uno de los elementos del lopesco *Ensíllenme el potro rucio* («Ensíllenme el potro ruzio / del alcayde de los Vélez») por un equivalente vulgar. El moro que va a la guerra, un Azarque «discreto», «animoso», «galán», «valiente» y de ilustre prosapia granadina (*Romancero general*, fol. 2r), deviene un Galayo que parte al Tajo y es «yegüero llorón», «jumental jinete», con el siguiente pedigrí: «Natural de do nació, / de yegüeros descendiente, / hombres que se proveen ellos, / sin que los provean los reyes» (Góngora, *Romances*, vol. 1, núm. 18). El contrapunto del poema gongorino es un entorno villanesco a secas (Carrasco Urgoiti, 1986, p. 118). Mucho más común fue que los detalles de realismo cotidiano se asociaran directamente con la minoría morisca. Una de las diatribas contra la maurofilia poética, *A, mis señores poetas* («A, mis señores poetas, / descúbranse ya essas caras»), lee:

> Están Fátima y Xarifa
> vendiendo higos y passas,
> y cuenta Lagartu Hernández
> que dançan en el Alhambra.
> Estando los Aliatares
> texiendo seras de palma,
> y Almadán sembrando coles,
> y levántales que rabian.
> Viene Arbolán, todo el día,
> de cavar cien arançadas

[41] En *Moro que reta a Valencia* («Helo, helo, por do viene, / el moro por la calçada») el Cid persigue a Búcar hasta casi alcanzarlo; en un momento dado las cabalgaduras del moro y el cristiano se emparejan: «Do la yegua pone el pie, / Bavieca pone la pata. // Allí hablara el cavallo, / bien oyréys lo que hablava: // —¡Rebentar devía la madre / que a su hijo no esperava!» (*Cancionero de romances* [Amberes s. a.], fols. 179r, 180r).

por un puño de harina
y una tarja horadada;
viene el otro delinquente
y sácale a la mañana
a la gineta y vestido
de verde y flores de plata.
Y al Zegrí que, con dos asnos,
de echar agua no se cansa,
el otro diciplinante
píntale rompiendo lanzas
(*Romancero general*, fols. 138v-139r).

El costumbrismo de matiz negativo aparece en otras baladas, como las de Gabriel Lobo Lasso de la Vega, uno de los candidatos a la autoría de la composición anterior. La modalidad morisca fue la más atacada del romancero nuevo, circunstancia en la cual influyeron factores sociales y políticos, además de las rivalidades entre los escritores —la «inquina» contra el Fénix, su máximo representante (Carrasco Urgoiti, 1986, pp. 115-116). El romancero morisco no figura de manera explícita en el *Ingenioso hidalgo*, pero sí aparecen los recursos de su vertiente paródica, con la consecuente vuelta de tuerca. Cervantes no solo eliminó el nacionalismo defendido por las diatribas, sino que, en el capítulo 17, la burla de la materia morisca intensifica la de la cidiana. En *Cid pide parias al moro* o *Cid y el moro Ahdalla* el adversario del Campeador es un moro de alto rango: un rey o un guerrero señalado. En el *Ingenioso hidalgo* el adversario se degrada al transformarse en los arrieros yangüeses, cuyo oficio los sitúa entre las clases bajas y los identifica con la minoría morisca, con todo lo que ello quería decir en los años previos a la expulsión; el narrador explica que el amante de Maritornes «era uno de los ricos arrieros de Arévalo, según lo dice el autor desta historia [Cide Mahamate Benengeli], que deste arriero hace particular mención porque le conocía muy bien, y aun quieren decir que era algo pariente suyo» (I, 16, p. 186). La degradación del adversario (moro de alto rango) trae consigo la del héroe (Cid). La burla iniciada por el narrador al comienzo del capítulo 17 culmina cuando el Cid-don Quijote atribuye la segunda golpiza —debida al de Arévalo— a un «encantado moro», y Sancho insiste en identificarlo con el cuadrillero de la Santa Hermandad, quien tampoco se distingue por su esfera social (I, 17, pp. 194-196). El heroísmo del Cid de los romances ha quedado, literalmente, por los suelos.

7.2. *La aventura del cuerpo muerto:* Cid ante el papa romano o A concilio dentro en Roma

El capítulo del *Ingenioso hidalgo* que incorpora más romances identificados con seguridad es el 19. Hay en él tres baladas, por lo menos[42]; las dos primeras, *Marqués de Mantua* y *Mira Nero de Tarpeya*, anuncian a la tercera, de asunto cidiano. La concatenación de romances pone de relieve los altibajos del protagonista. Al comienzo del capítulo 19 la moral de don Quijote de la Mancha está baja por la derrota de la aventura de las ovejas. A los lamentos por las muelas destrozadas se suma descubrir la pérdida de las alforjas, olvidadas en la venta de Juan Palomeque. Sancho Panza reacciona atribuyendo las desventuras de los últimos días al «pecado cometido por vuestra merced contra la orden de su caballería, no habiendo cumplido el juramento que hizo de no comer pan a manteles ni con la reina folgar, con todo aquello que a esto se sigue y vuestra merced juró de cumplir» (I, 19, p. 217). En el capítulo 10 la adopción del juramento de *Marqués de Mantua* por parte de don Quijote había provocado duras protestas en el escudero (I.6.3). No deja de ser curioso que Sancho, tan poco dado al estoicismo, traiga a colación el verso sobre el pan precisamente ahora, cuando no hay comida y don Quijote se muere de hambre.

Son pocas las ocasiones en que el hidalgo expresa su apetito. En el capítulo 18 lamentó la falta de las alforjas, y su malicioso acompañante le sugirió recurrir a «las yerbas que vuestra merced dice que conoce, con que suelen suplir semejantes faltas los tan malaventurados andantes caballeros como vuestra merced es»; sin percibir la burla, don Quijote respondió: «Con todo eso, tomara yo ahora más aína un cuartal de pan o una hogaza y dos cabezas de sardinas arenques, que cuantas yerbas describe Dioscórides» (I, 18, pp. 214-215). Nótese que el pan encabeza los deseos del caballero y, aunque está lejos de ser un festín, el menú rompe con el estoicismo que ha proclamado antes y su interlocutor tiene muy

[42] La procesión del cuerpo muerto se ha relacionado con el romance *Por un valle de tristura* («Por un valle de tristura, / de plazer muy alexado»; Timoneda, *Rosa de amores*, fol. 9v) (I, 19, p. 218, núm. 10), que contrahace a lo amoroso una balada épica antigua, *Entierro de Fernandarias* («Por aquel postigo viejo / que nunca fuera cerrado»; *Cancionero de romances* [Amberes s. a.], fol. 159r); no hay, sin embargo, correspondencias textuales suficientes para probar el parentesco entre la contrahechura y el pasaje cervantino.

presente. En el capítulo 10, justo después de pronunciar el juramento de *Marqués de Mantua*, don Quijote le había pedido de comer a Sancho, quien respondió que las provisiones —cebolla, un poco de queso, mendrugos de pan— no eran dignas de su amo. Don Quijote declaró que las privaciones en el comer honraban a los caballeros andantes; un comentario sobre lo leído en las novelas de caballerías («los demás días se los pasaban en flores»; I, 10, p. 129), dirige el diálogo hacia los manjares silvestres. La conversación se cierra con las yerbas recordadas por Sancho:

> —No digo yo, Sancho —replicó don Quijote—, que sea forzoso a los caballeros andantes no comer otra cosa sino esas frutas que dices [secas], sino que su más ordinario sustento debía de ser dellas y de algunas yerbas que hallaban por los campos, que ellos conocían y yo también conozco.
>
> —Virtud es —respondió Sancho— conocer esas yerbas, que, según yo me voy imaginando, algún día será menester usar de ese conocimiento (I, 10, p. 130).

El final del capítulo 18 expone una imagen patética de don Quijote, agobiado por el dolor de las quijadas. Sancho, dice el narrador, «quiso [...] entretenelle y divertille diciéndole alguna cosa, y entre otras que le dijo fue lo que se dirá en el siguiente capítulo» (I, 18, p. 216). El comentario del narrador apunta a que lo que sigue —el parlamento con la cita de *Marqués de Mantua*— va de broma o, mejor dicho, continúa la empezada por el escudero.

En la novela no se ha narrado que don Quijote rompiera el juramento en lo que a «no comer pan a manteles» se refiere (I, 19, p. 217, núm. 1). Además, Sancho sabe que la aventura erótica con «la hija del señor del castillo» no se consumó (I, 17, pp. 193-194); es decir, le consta que el hidalgo no ha folgado. Más que ser un contrasentido, el recuerdo del juramento es otra oportunidad para que —a través del campesino— el lector se ría de un protagonista forzado a cumplir sus propios postulados caballerescos, no por convicción sino por necesidad. Sancho, a quien la broma se le volteará dentro de poco, juega con el significado literal del romance al citar el verso con el alimento más deseado por don Quijote. Y el público áureo tendría presente que, si hubiera pan, el adolorido y desdentado héroe apenas podría comerlo. Al resaltar el estado crítico en que se encuentra don Quijote, el juramento de *Marqués de Mantua* ayuda a poner en escena una de las estrategias narrativas favoritas de Cervantes: rebajar al máximo a su protagonista, para después elevarlo.

En estos capítulos de marcado tono carnavalesco, como lo manifiestan el vómito conjunto o el énfasis en la comida, el héroe tiene que subir, para después volver a caer, como parte de la dinámica del mundo al revés que caracteriza al Carnaval; una dinámica muy patente en la novela (Iffland, 1999, pp. 59-119; Redondo, 1998, pp. 191-196)[45]. La noche le dará a don Quijote la ocasión de subir, de resolver momentáneamente su estado de crisis, con ayuda de los dos romances restantes del capítulo.

En la aventura del cuerpo muerto don Quijote ataca a los religiosos que trasladan el cadáver de un caballero a Segovia. La mesnada infernal que el héroe cree combatir se compone de dos grupos, los que llevan sobrepellices (encamisados) y los que visten luto de pies a cabeza (enlutados). El narrador relata así la paliza que el manchego propina a los clérigos:

> Un mozo que iba a pie, viendo caer al encamisado [Alonso López], comenzó a denostar a don Quijote; el cual ya encolerizado, sin esperar más, enristrando su lanzón arremetió a uno de los enlutados, y malferido dio con él en tierra; y, revolviéndose por los demás, era cosa de ver con la presteza que los acometía y desbarataba [...].
>
> Todos los encamisados era gente medrosa y sin armas, y, así, con facilidad en un momento dejaron la refriega y comenzaron a correr por aquel campo, con las hachas encendidas, que no parecían sino a los de las máscaras que en noche de regocijo y fiesta corren. Los enlutados asimesmo, revueltos y envueltos en sus faldamentos y lobas, no se podían mover, así que muy a su salvo don Quijote los apaleó a todos y les hizo dejar el sitio mal de su grado [...].
>
> Todo lo miraba Sancho, admirado del ardimiento de su señor, y decía entre sí:
>
> —Sin duda, este mi amo es tan valiente y esforzado como él dice (I, 19, pp. 220-221).

Para Eric Clifford Graf (2007, pp. 132-141) la fuente de la aventura del cuerpo muerto es un pasaje de la *Vita Beati Martini* de Sulpicio Severo (*ca.* 363-425); también se ha señalado la influencia del *Palmerín de Inglaterra*, cuya primera edición conocida es de 1567, o el traslado del cadáver de san Juan de la Cruz, de Úbeda a Segovia, en 1593 (I, 19,

[45] En el segundo *Quijote*, a propósito del manteamiento de Sancho, don Quijote reflexiona ante Sansón Carrasco: «A lo que yo imagino [...] no hay historia humana en el mundo que no tenga sus altibajos, especialmente las que tratan de caballerías, las cuales nunca pueden estar llenas de prósperos sucesos» (II, 3, pp. 707-708).

pp. 218, 220, núms. 10, 19), entre otras fuentes posibles. Con base en el trabajo de Graf, Ryan D. Giles ve la aventura cervantina como una reinterpretación carnavalesca del pasaje hagiográfico de san Martín de Tours, enriquecida por el culto popular y la iconografía del santo (2009, pp. 105-107). Antes que Giles, Iffland vio en la aventura «una versión metamorfoseada de la lucha entre don Carnal y doña Cuaresma» (1999, p. 78), en la cual don Quijote representa al primero y los religiosos, a la segunda. Evidentemente hay tintes carnavalescos en la escena, por ejemplo el paralelo con la fiesta de la encamisada, señalado por Iffland. Junto con ello hay que considerar el influjo del romancero. El narrador refunde el *incipit* de *Mira Nero de Tarpeya* para describir la admiración de Sancho ante la valentía de su amo. Me detendré en la balada sobre el incendio de Roma en el siguiente apartado; adelanto un par de detalles. El comentario sobre la calidad de los agredidos, «gente medrosa y sin armas», hace que la admiración de Sancho se transforme en simplicidad, a los ojos del lector. Por la ubicación de su intriga, *Mira Nero de Tarpeya* anuncia el tercer romance del capítulo, aludido pronto por don Quijote. Y es posible que el pecado al que se refería Sancho, a propósito de *Marqués de Mantua*, anticipe la excomunión que el manchego está a punto de recibir y que dará pie al recuerdo de una balada cidiana. El bachiller Alonso López ha sido el más afectado en el enfrentamiento del cuerpo muerto, con una pierna rota; tras un incongruente regreso pronuncia su venganza:

> —Olvidábaseme de decir que advierta vuestra merced que queda descomulgado por haber puesto las manos violentamente en cosa sagrada, *iuxta illud*, «Si quis suadente diabolo», etcétera.
>
> —No entiendo ese latín —respondió don Quijote—, mas yo sé bien que no puse las manos, sino este lanzón; cuanto más que yo no pensé que ofendía a sacerdotes ni a cosas de la Iglesia, a quien respeto y adoro como católico y fiel cristiano que soy, sino a fantasmas y a vestiglos del otro mundo. Y cuando eso así fuese, en la memoria tengo lo que le pasó al Cid Ruy Díaz, cuando quebró la silla del embajador de aquel rey delante de Su Santidad del Papa, por lo cual lo descomulgó, y anduvo aquel día el buen Rodrigo de Vivar como muy honrado y valiente caballero (I, 19, p. 225).

La excomunión del joven Rodrigo Díaz de Vivar se narra en dos romances, uno viejo y una refundición erudita del mismo. La balada antigua, *Cid ante el papa romano* («Rey don Sancho, rey don Sancho,

/ cuando en Castilla reinó»; *Pliegos Praga*, vol. 1, p. 70), se conserva en versión única, la que se imprimió —junto a un par de romances sobre los infantes de Salas— en un pliego suelto de la colección de Praga (Rodríguez Moñino, 1997, núm. 1075). La leyenda «agora nuevamente impressos» indica que el pliego tomó las composiciones de otra fuente, muy probablemente otro pliego. La refundición erudita, *A concilio dentro en Roma* («A concilio dentro en Roma, / a concilio havían llamado»; *Rosa española*, fol. 40v), se publicó en la *Rosa española* (Valencia, 1573) de Timoneda, y de ahí pasó a otras antologías (Rodríguez Moñino, 1973, vol. 2, p. 290). En ambos textos Rodrigo destruye la silla del rey de Francia cuando ve que es esta, y no la de su señor, la favorecida por el papa. Un duque, el Saboyano, protesta, y Rodrigo lo abofetea o lo empuja; el papa excomulga al agresor, para después absolverlo. El poema de Timoneda suaviza lo que Giuseppe di Stefano ha llamado el motivo del «orgullo y la agresividad del vasallo» (1993, p. 350, núm. 10), especialmente marcado en la balada antigua. En esta última, al llegar a Roma, el héroe se niega a besar la mano papal; en la iglesia de San Pedro, escenario del conflicto, Rodrigo amenaza al pontífice:

> El papa desque lo supo quiso allí descomulgallo;
> don Rodrigo que lo supo tal respuesta le huvo dado:
> —Si no me absolvéys, el papa, seríaos mal contado,
> que de vuestras ricas ropas cubriré yo mi cavallo.—
> El papa desque lo oyera tal respuesta le huvo dado:
> —Yo te absuelvo, don Rodrigo, yo te absuelvo de buen grado,
> que quanto hizieres en cortes seas d'ello libertado
> (*Pliegos Praga*, vol. 1, p. 71).

Ambos textos se cierran con la absolución. En el de Timoneda, Rodrigo, quien sí besa la mano papal, es menos agresivo, y el pontífice conserva buena parte de su autoridad, al actuar movido por la piedad y condicionar la absolución:

> El papa, quando lo supo, al Cid ha descomulgado.
> En saberlo luego el Cid ante él se a arrodillado:
> —Absolvedme —dixo—, papa, sino será hos mal contado. —
> El papa, de piadoso, respondió muy mesurado:
> —Yo te absuelvo, don Rodrigo, yo te absuelvo de buen grado,
> con que seas en mi corte muy cortés y mesurado
> (*Rosa española*, fol. 41v).

en la cumbre, aunque sea por un momento. El líquido que no encontraron en la bien provista acémila de los religiosos dirigirá al caballero y al escudero a una nueva degradación, ahora sí evidente: los batanes.

7.2.1. Coletilla a la aventura del cuerpo muerto: *Mira Nero de Tarpeya*

En el capítulo 19, el narrador expuso la admiración de Sancho Panza por don Quijote de la Mancha con una frase que refunde con mucha libertad el *incipit* de *Mira Nero de Tarpeya*: «Todo lo miraba Sancho, admirado del ardimiento de su señor» (I, 19, p. 221), frente al habitual «Mira Nero de Tarpeya / a Roma como se ardía» (*Cancionero de romances* [Amberes s. a.], fol. 213v), de las versiones antiguas conocidas. La balada erudita fue popularísima en el Siglo de Oro: se imprimió en numerosos romanceros de bolsillo y algunos pliegos sueltos (Rodríguez Moñino, 1973, vol. 2, p. 592; 1997, núms. 629, 664.5, 870, 1077), además de circular en manuscritos (Labrador Herraiz y DiFranco, 1993, p. 190) y citarse a porfía; se imitó y contrahizo, y hay elementos para suponer que alcanzó vida tradicional (Díaz Mas, 1985).

Se ha visto un eco de *Mira Nero de Tarpeya* en el reproche que Ambrosio dirige a Marcela en el entierro de Grisóstomo: «¿Vienes a ver, por ventura, ¡oh fiero basilisco destas montañas!, si con tu presencia vierten sangre las heridas deste miserable a quien tu crueldad quitó la vida? [...]. ¿O a ver desde esa altura, como otro despiadado Nero, el incendio de su abrasada Roma?» (I, 14, p. 166). Los anotadores de los *Quijotes* afirman que Ambrosio está utilizando «alegóricamente el romance antiguo» (I, 14, p. 166, núm. 47), y Nishida sostiene que, amén de subrayar la crueldad de la pastora, el reproche equipara la intensidad del amor masculino con el incendio que destruyó Roma (2004, p. 1576). Es muy probable que *Mira Nero de Tarpeya* esté detrás de las palabras de Ambrosio, especialmente a la luz del primer romance de Altisidora; no obstante, en tales palabras faltan las correspondencias necesarias para apoyar un caso de intertextualidad. En el *Ingenioso hidalgo* la única identificación segura está en la aventura del cuerpo muerto. He aquí el comienzo de la balada:

> Mira Nero de Tarpeya a Roma cómo se ardía;
> gritos dan niños y viejos y él de nada se dolía.
> El grito de las matronas sobre los cielos subía;
> como ovejas sin pastor unas a otras corrían

perdidas, descarriadas, a las torres se acogían
....
en el grande Capitolio suena muy gran bozería;
por el collado Aventino gran gentío discurría
....
por el rico Coliseo gran número se subía
(*Cancionero de romances* [Amberes s. a.], fol. 213v).

Los paralelos textuales entre el *incipit* y la frase del narrador cervantino son un primer indicio de intertextualidad (*mira-miraba, ardía-ardimiento*), confirmado por una ocurrencia del segundo *Quijote*. En el encuentro de Sancho y Ricote el narrador recurre a la misma frase del *Ingenioso hidalgo*, a la cual añade la refundición del cuarto octosílabo romancístico: «Todo lo miraba Sancho, y de ninguna cosa se dolía» (II, 54, p. 1169). A Cervantes debió de gustarle *Mira Nero de Tarpeya*: lo aprovechó en otras obras —«Rinconete y Cortadillo»—, y la frase que acuñó a partir de la balada —«todo lo miraba»— menudea en los *Quijotes*.

Iffland destacó el vínculo entre la fiesta de la encamisada y la reacción de los religiosos con sobrepellices al ataque de don Quijote (1999, pp. 78-79). La fiesta está ampliamente documentada en el Siglo de Oro, como mostró Julio Caro Baroja (1984, pp. 145-148)[44], y Cervantes hizo explícito el vínculo con ella al comparar a estos nuevos encamisados con «los de las máscaras que en noche de regocijo y fiesta corren» (I, 19, p. 221). Las redes de la intertextualidad cervantina son riquísimas y, como ocurre con otros pasajes de la novela, hubo más de una influencia en la descripción de las víctimas. En la aventura del cuerpo muerto la interpolación estratégica del *incipit* de *Mira Nero de Tarpeya* —tras la paliza a los religiosos—, unida a ciertos paralelos temáticos, muestra que la balada inspiró la escena. Al igual que en *Mira Nero de Tarpeya*, en el pasaje del *Ingenioso hidalgo* impera el caos, y los afectados intentan huir y corren desordenadamente: los encamisados «dejaron la refriega y comenzaron a correr por aquel campo, con las hachas encendidas», y los enlutados, «revueltos y envueltos en sus faldamentos y lobas, no se

[44] Entre otros, recuérdese el testimonio de Sebastián de Covarrubias: «Es cierta estratagema de los que de noche han de acometer a sus enemigos y tomarlos de rebato; que sobre las armas se ponen las camisas, porque con la escuridad de la noche no se confundan con los contrarios; y de aquí vino llamar encamisada la fiesta que se hace de noche con hachas por la ciudad en señal de regocijo» (*Tesoro de la lengua*, *s.v.* «encamisada»).

podían mover, así que muy a su salvo don Quijote los apaleó a todos y les hizo dejar el sitio mal de su grado» (I, 19, p. 221). Junto con el *ardimiento* que admira Sancho, las «hachas encendidas» recuerdan las llamas que consumen a la Roma antigua; Panza, insensible ante los agredidos y orgulloso de su amo, es trasunto paródico del Nerón del romance, cuya crueldad se mide por la indiferencia y el placer que siente ante el espectáculo: «Y él de nada se dolía», «por la crueldad de Nerón / que lo ve y toma alegría» (*Cancionero de romances* [Amberes s. a.], fol. 214r). Este nuevo Nerón es un campesino que peca de simple al creer que don Quijote «es tan valiente y esforzado como él dice» (I, 19, p. 221), sin darse cuenta de que gana porque, en realidad, no tiene oponente. Solo en el mundo al revés del hidalgo es posible que este nuevo Nerón sea el aspirante a los títulos de gobernador de ínsulas y conde. Es obvio que Cervantes contaba con que sus lectores reconocerían la alusión al popularísimo *Mira Nero de Tarpeya*; el hacerlo intensificaría la comicidad de una escena ya de por sí ridícula. Avellaneda lo hizo y correspondió a la influencia de su rival citando una balada sobre otro incendio de la antigüedad clásica: *Ardiéndose estaba Troya*.

Mira Nero de Tarpeya prepara el ambiente para la incorporación de *Cid ante el papa romano* o *A concilio dentro en Roma*, el tercer romance del capítulo 19. En un pliego suelto de Praga *Mira Nero de Tarpeya* figura inmediatamente después de *Triste estaba el padre santo* (Rodríguez Moñino, 1997, núm. 1077), balada que justifica el saco de Roma y toma algún verso de *Mira Nero de Tarpeya*. Con orden inverso, la cercanía de los poemas pasó a varios romanceros áureos, entre otros el *Cancionero de romances*, en sus diferentes ediciones, o la *Primera parte de la Silva de varios romances* (Zaragoza, 1550), de Esteban G. de Nájera. Como señaló Mario Garvín (2007, p. 209), la publicación conjunta de las baladas distaba mucho de ser casual; hubo en ella un mensaje supratextual muy concreto por parte del impresor del pliego, quien vio en la locura y la incapacidad para gobernar de Nerón un refuerzo a la tesis imperialista del saqueo. Así pues, el vínculo entre las dos Romas, la clásica y la moderna, existía en el horizonte romancístico de la época. Cervantes lo interpretó a su manera, al apoyarse en la Roma cristiana, con un papa que no queda mejor parado que Clemente VII, y que no desmerece el desacato del joven Rodrigo Díaz de Vivar.

8. La aventura guardada: *Muerte de don Alonso de Aguilar*

Otro rasgo singular del *Ingenioso hidalgo* es que el romancero se concentra en la primera mitad de la novela. Entre el capítulo 19, que incluye más baladas que cualquier otro, y el 43, que contiene las siguientes interpolaciones, media un vacío, al menos en lo que a identificaciones seguras se refiere. No sabemos cuáles son las causas del vacío, tal vez se relacionan con los procesos de composición de la obra o de la configuración del héroe; el vacío también puede deberse a los mecanismos de la inspiración cervantina. En el capítulo 43 se interpolan dos baladas: *Marinero soy de amor*, entonada por don Luis, el falso mozo de mulas, y *Muerte de don Alonso de Aguilar*, refundido por don Quijote de la Mancha, según el discurso indirecto referido por el narrador. *Marinero soy de amor* se analizará en el apartado de romances de creación propia (I.10.2).

Tras la serenata de don Luis, los huéspedes de Juan Palomeque vuelven a dormir, con excepción de don Quijote, quien guarda la venta armado y a caballo. Tampoco duermen la hija del ventero y Maritornes. Las mujeres han decidido divertirse a costa del caballero, predispuesto a la fantasía amorosa. Antes de la burla, el hidalgo lamentaba la ausencia de Dulcinea del Toboso en su habitual y alambicado discurso caballeresco; lo demás lo hace la llamada de la venterita, posada en el agujero del pajar con la asturiana:

> A cuyas señas y voz volvió don Quijote la cabeza, y vio a la luz de la luna [...] como le llamaban del agujero que a él le pareció ventana, y aun con rejas doradas, como conviene que las tengan tan ricos castillos como él se imaginaba que era aquella venta; y luego en el instante se le representó en su loca imaginación que otra vez, como la pasada, la doncella fermosa, hija de la señora de aquel castillo, vencida de su amor tornaba a solicitarle, y con ese pensamiento, por no mostrarse descortés y desagradecido, volvió las riendas a Rocinante y se llegó al agujero (I, 43, pp. 554-555).

Al igual que en el camaranchón, don Quijote se disculpa porque su corazón tiene dueña. Maritornes aprovecha una de las ofertas del caballero y le pide una mano, para que su señora pueda «deshogar con ella el gran deseo que a este agujero la ha traído, tan a peligro de su honor», pues posee un padre violento, opuesto a sus amores (I, 43, p. 554). Los dobles sentidos campean en el pasaje, contrapunto burlesco del amor serio de los jóvenes Clara y Luis. Poco antes el narrador calificó a la

venterita y a Maritornes de *semidoncellas* (I, 43, p. 553), y ahora es la propia asturiana —experta en tales menesteres— quien juega con las connotaciones eróticas de *deshogar*, *mano* y *agujero*[45]. La respuesta masculina retoma el segundo sentido de *mano* ('pene'; Alzieu, Jammes y Lissorgues, 1984, núms. 97, 140) para rematar la burla de la castidad obligada del hidalgo: «Tomad, señora, esa mano [...] a quien no ha tocado otra de mujer alguna, ni aun la de aquella que tiene entera posesión de todo mi cuerpo» (I, 43, p. 556). Maritornes amarra la mano a la puerta del pajar y don Quijote se queda parado en la silla de Rocinante, con el brazo colgando del agujero, como pelele de Carnaval (Iffland, 1999, pp. 102-103); se trata de una burla de raigambre caballeresco y vinculada a la leyenda de Virgilio suspendido en un cesto por una falsa enamorada (I, 43, p. 557, núm. 52)[46]. El recuerdo de una balada fronteriza le permite al caballero asociar su precaria situación al motivo de la aventura guardada:

> Viéndose [...] atado, y que ya las damas se habían ido, se dio a imaginar que todo aquello se hacía por vía de encantamento, como la vez pasada, cuando en aquel mesmo castillo le molió aquel moro encantado del arriero; y maldecía entre sí su poca discreción y discurso, pues, habiendo salido tan mal la vez primera de aquel castillo, se había aventurado a entrar en él la segunda, siendo advertimiento de caballeros andantes que cuando han probado una aventura y no salido bien con ella, es señal que no está para ellos guardada, sino para otros, y, así, no tienen necesidad de probarla segunda vez (I, 43, p. 557).

La aventura que «no está para ellos guardada» refunde, muy libremente, unos versos de *Muerte de don Alonso de Aguilar*: «Tal empresa como aquesa / para mí estaba guardada» o, en otras versiones, «aquesta empresa, señor, / para mí estaba guardada» (*Pliegos Cracovia*, vol. 2, p.

[45] Adrienne Laskier Martín examina otros significados eróticos del pasaje, como *paja* o *enojos* (2008, pp. 28-29).

[46] Mari Carmen Marín Pina (2015, pp. 1019-1022) señaló el paralelo entre la burla de las semidoncellas y la ideada por Fraudador de los Ardides en la tercera parte del *Florisel de Niquea* (Sevilla, 1546). Sin duda Cervantes tuvo presente el ejemplo de Feliciano de Silva, pero lo modificó a su antojo: los vejetes Moncano y Barharán caen en la burla porque buscan que se cumpla la oferta amorosa que recibieron, es decir por lujuriosos; don Quijote, el viejo que también peca de vanidoso al creerse objeto del deseo de una joven, rechaza los amores, y se le degrada por lo contrario: por casto obligado o, lo que es lo mismo, impotente.

58; Pérez de Hita, *Guerras civiles*, p. 307). El romance narra la muerte del hermano del Gran Capitán, Gonzalo Fernández de Córdoba, en la escaramuza contra los moriscos de las Alpujarras del 16 de marzo de 1501[47]. Los octosílabos se sitúan muy cerca del comienzo del poema, cuando Fernando el Católico solicita un voluntario para subir a la sierra, a fin de reconquistarla: «¿Quál será aquel cavallero / que, por ensalçar su fama, // mostrando su gran esfuerço / suba a la sierra mañana?» (*Pliegos Cracovia*, vol. 2, p. 58). El único capitán que acepta tan peligroso encargo es don Alonso de Aguilar; los versos refundidos por don Quijote encabezan su respuesta. *Empresa* es tanto el pendón como la acción necesaria para cimentarlo en la sierra[48]. En las versiones conservadas, *Muerte de don Alonso de Aguilar* no parece contemporáneo de los hechos (García de Enterría, 1975, p. 34); en cualquier caso, debió de ser muy conocido, pues figura en varios pliegos sueltos (Rodríguez Moñino, 1997, núms. 21, 652, 652.5, 664, 851, 1166) y se incorporó en la *Historia de los bandos de los Zegríes y Abencerrajes* de Pérez de Hita. Ambos grupos de versiones —pliegos e *Historia*— señalan la imposibilidad de la victoria, dada la superioridad numérica del enemigo, quien, además, tiene la orografía a su favor. Los textos también coinciden en calificar como heroica la muerte de Aguilar; en los pliegos se insiste en que esta muerte le ha ganado fama eterna.

[47] La *Historia del Gran Capitán Gonzalo Hernández de Córdoba, con la vida de Diego García de Paredes* figura entre los libros que atesora Juan Palomeque el Zurdo, olvidados —con el manuscrito del «Curioso impertinente»— por un cliente de la venta. Afecto a las novelas de caballerías, Palomeque defiende apasionadamente a *Don Cirongilio de Tracia* y *Felixmarte de Hircania* de los embates del cura y el barbero; la *Historia* es el único volumen que el ventero está dispuesto a dejar quemar: «¡Dos higas para el Gran Capitán y para ese Diego García que dice!» (I, 32, p. 408). Uno de los protagonistas del «Curioso impertinente», Lotario, muere «en una batalla que en aquel tiempo dio monsiur de Lautrec al Gran Capitán Gonzalo Fernández de Córdoba en el reino de Nápoles» (I, 35, p. 463).

[48] En la versión de Pérez de Hita el rey cita el pendón como objetivo específico: «¿Cuál de vosotros, amigos, / irá a la sierra mañana // al poner el mi pendón / encima del Alpuxarra?» (*Guerras civiles*, p. 306). Como veremos en el capítulo III, al menos para el segundo *Quijote*, Cervantes recordaba la versión de los pliegos sueltos. Covarrubias define así *emprender*: «Determinarse a tratar algún negocio arduo y dificultoso [...] y de allí se dijo *empresa* el tal acometimiento. Y porque los caballeros andantes acostumbraban pintar en sus escudos, recamar en sus sobreveste, estos designios y sus particulares intentos, se llamaron empresas; y también los capitanes en sus estandartes cuando iban a alguna conquista» (*Tesoro de la lengua*, *s.v.* «emprender»).

En el pasaje del *Ingenioso hidalgo* la mención del «moro encantado del arriero» (I, 43, p. 557) facilita la intercalación del romance fronterizo y reafirma el nexo entre las aventuras vividas en la venta-castillo. De nuevo, tenemos aquí el típico contraste cervantino entre el mundo caballeresco del hipotexto y la vulgar realidad de don Quijote. Dada la popularidad de la balada, muchos lectores reconocerían el abismo que existía entre los protagonistas, el hermano del Gran Capitán y un hidalgo cincuentón con la cabeza perdida de leer novelas de caballerías; entre la calidad de las hazañas, reconquistar las Alpujarras y entrar en una venta y, sobre todo, entre los resultados de tales hazañas. A la muerte heroica de don Alonso de Aguilar se opone un don Quijote apaleado inicialmente por un arriero morisco (I, 16, pp. 185-192) y convertido ahora en marioneta de un par de semidoncellas. Y mientras Aguilar se singulariza por ser el único capitán que acepta un encargo a todas luces imposible, elevándose a la cumbre de la fama, el manchego se culpa por no haber rehusado una aventura ridícula, que terminará dejándolo en el suelo.

Esa caída, tan gráfica, del hidalgo arrastra al romance. Según dije, en los años previos al decreto de expulsión de los moriscos, la exaltación del pasado épico o histórico nacional alternaba con su parodia en las baladas artísticas. Al integrarse al universo de la novela, *Muerte de don Alonso de Aguilar* se hizo vulnerable a la burla o, por lo menos, a la desmitificación. Más de un lector recordaría que, en el romance, la muerte del héroe fronterizo no solo era previsible sino que fue inútil en lo que a ganar la escaramuza se refiere; en otras palabras, que la empresa no estaba guardada para ese capitán demasiado rápido en responder. Los matices de presunción, imprudencia y temeridad podían superponerse fácilmente a los de valentía. Al asociar la fallida hazaña de Aguilar con las dos aventuras no guardadas de la venta, Cervantes seguía la pauta del romancero nuevo de vena burlesca de convertir a los héroes del pasado en figuras ridículas del presente. El motivo de la aventura guardada apareció antes en el *Ingenioso hidalgo* (Urbina, 1990, pp. 171-174), pero es en el capítulo 43 cuando se asocia a *Muerte de don Alonso de Aguilar*. Con el resultado de la empresa de Aguilar, la balada ayudaba a resaltar «la vaciedad de la aventura como un fin en sí mismo, mecánica y sin objeto trascendente», como señaló Eduardo Urbina a otro respecto (1990, p. 39). El motivo de la aventura guardada y *Muerte de don Alonso de Aguilar* desempeñarán un papel fundamental en el segundo *Quijote*, al unirse al encantamiento-desencantamiento de Dulcinea —uno de los

ejes principales de la novela— y al erigirse en portadores del mensaje final a Avellaneda.

9. El reproche de Sancho: *Conde Alarcos*

Sancho Panza dice pocas baladas en el *Ingenioso hidalgo* —apenas dos—, frente a lo que ocurrirá en el segundo *Quijote*, en el cual competirá con su amo por el protagonismo romanceril. En el capítulo 10 de la primera parte Sancho había refundido versos del juramento de *Marqués de Mantua* en las quejas contra don Quijote de la Mancha; significativamente, su próxima intervención en materia de emitir baladas se producirá casi al final de la obra, durante el regreso a la aldea. En el capítulo 47, con el canónigo de Toledo y maese Nicolás, el barbero, como testigos, Sancho le reprocha al cura Pero Pérez el encantamiento de don Quijote:

> ¡Mal haya el diablo, que si por su reverencia no fuera, esta fuera ya la hora que mi señor estuviera casado con la infanta Micomicona y yo fuera conde por lo menos, pues no se podía esperar otra cosa, así de la bondad de mi señor el de la Triste Figura como de la grandeza de mis servicios! Pero ya veo que es verdad lo que se dice por ahí: que la rueda de la fortuna anda más lista que una rueda de molino y que los que ayer estaban en pinganitos hoy están por los suelos. De mis hijos y de mi mujer me pesa, pues cuando podían y debían esperar ver entrar a su padre por sus puertas hecho gobernador o visorrey de alguna ínsula o reino, le verán entrar hecho mozo de caballos (I, 47, p. 597).

«De mis hijos y de mi mujer me pesa» refunde un par de octosílabos de la escena más dramática de *Conde Alarcos* («Retraýda está la infanta, / bien assí como solía»; *Cancionero de romances* [Amberes s. a.], fol. 107v), popularísima balada juglaresca de ambiente caballeresco extranjero. El poema se imprimió en numerosos romanceros de bolsillo y pliegos sueltos (Rodríguez Moñino, 1973, vol. 2, p. 725; 1997, núms. 163, 483, 484, 485, 486, 735, 945, 1015, 1016), además de registrarse en forma manuscrita (Labrador Herraiz y DiFranco, 1993, p. 264), contrahacerse y citarse abundantemente. Otro indicio de su popularidad fue la supervivencia en la tradición oral moderna peninsular y sefardí (Díaz Mas, 1994, p. 300). En la balada Alarcos es obligado a asesinar a su esposa, para

cumplir con la promesa de matrimonio dada a la infanta en el pasado. Antes de ser ahorcada, la condesa pide ver a sus hijos:

> No me pesa de mi muerte porque yo morir tenía,
> mas pésame de mis hijos que pierden mi compañía;
> hazémelos venir, conde, y verán mi despedida.
> —No los veréys más, condessa, en días de vuestra vida.
> Abraçad este chequito, que aqueste es el que os perdía.
> Pésame de vos, condessa, quanto pesar me podía;
> no os puedo valer, señora, que más me va que la vida
> (*Cancionero de romances* [Amberes s. a.], fol. 113r-113v).

La frase de Sancho combina «mas pésame de mis hijos», puesto en boca de la víctima, con «pésame de vos, condesa», enunciado por el victimario. En el romance, pródigo en alusiones domésticas, se reitera el amor de Alarcos por su familia[49], y los hijos y la condesa suelen formar una unidad al hablar del conde; el rey, por ejemplo, usa un verso que reúne los dos vocablos incorporados en la prosa cervantina: «Hijos y mujer tenía» (*Cancionero de romances* [Amberes s. a.], fol. 108v). La balada está inequívocamente detrás del reproche de Sancho, quien se duele, en nombre de su familia, del fracaso de sus planes de ascensión social. Los planes son un completo disparate («¿También vos, Sancho, sois de la cofradía de vuestro amo?», dice el barbero; I, 47, p. 598), y, por ello, contrastan con la atmósfera trágica del poema. Al haberse creído merecedor del título de conde, gobernador o visorrey («la grandeza de mis servicios», «cuando podían y debían esperar»; I, 47, p. 597), este campesino analfabeto, quien nunca ha sido más que el mozo de caballos que desdeña, muestra mayor iniciativa que el conde real, Alarcos, el noble que labró su propia desgracia al no atreverse a pedir la mano de la hija del rey. Los lectores del *Ingenioso hidalgo* tendrían presente que el conde no llega a desposar a la infanta y, por ende, no sube de nivel social, pues los tres culpables —infanta, rey, Alarcos— mueren poco después que la condesa. Si en la balada la justicia divina reparaba la «sin razón e sin justicia» de la orden real (*Cancionero de romances* [Amberes s. a.], fol. 114v), en la novela es el cura, representante de esa justicia en la tierra, quien

[49] «Llorando se parte el conde, / llorando sin alegría, // llorando por la condessa / que más que a sí la quería; // llorava también el conde / por tres hijos que tenía» (*Cancionero de romances* [Amberes s. a.], fol. 111r).

hace los arreglos necesarios para devolver a don Quijote a su estado inicial, de hidalgo de aldea. *Conde Alarcos* cambió de signo cuando se integró a la prosa del *Ingenioso hidalgo*. El contraste cómico que caracteriza al uso cervantino del romancero transformó el dramatismo de los octosílabos refundidos por Sancho en una queja ridícula que destaca la inoperancia de lamentar perder lo que jamás se tuvo la menor posibilidad de obtener[50].

Este es uno de los casos en que la aventura llamó, por así decirlo, a la balada. El condado como premio a la carrera escuderil había aparecido repetidamente en la novela (I, 7, p. 102; I, 21, pp. 255-257; I, 30, p. 386; I, 35, pp. 456-458). El supuesto revés de fortuna de Sancho, con el consecuente regreso a casa y a la familia abandonada, hacía fácil el recuerdo, en la mente de Cervantes, de un texto muy conocido desde antiguo, con un conde de verdad. *Conde Alarcos* es la última de las identificaciones seguras del *Ingenioso hidalgo*. No se debe a la casualidad que este romance, el último que Cervantes se preocupó por resaltar, esté en boca de Sancho y que el campesino lo emita libremente, sin necesidad de que su amo le dé el pie, como ocurrió con *Marqués de Mantua*. La refundición de *Conde Alarcos* por parte del escudero confirma que este posee su propio bagaje romancístico y que ha ido ganando presencia en la gesta de don Quijote. En la continuación de 1615 Sancho «el de los refranes» será también Sancho «el de los romances» (Menéndez Pidal, 1943, p. 42).

10. Romances de creación propia: las dos caras del amor

En el *Ingenioso hidalgo* hay dos baladas de creación propia: *Yo sé, Olalla, que me adoras*, cantada por el cabrero Antonio, y *Marinero soy de amor*, entonada por don Luis, el falso mozo de mulas; el segundo *Quijote* apor-

[50] En el «Coloquio de los perros», Cipión reprende a Berganza: «Así va el mundo, y no hay para qué te pongas ahora a exagerar los vaivenes de fortuna, como si hubiera mucha diferencia de ser mozo de jifero a serlo de un corchete. No puedo sufrir ni llevar en paciencia oír las quejas que dan de la fortuna algunos hombres que la mayor que tuvieron fue tener premisas y esperanzas de llegar a ser escuderos. ¡Con qué maldiciones la maldicen! ¡Con cuántos improperios la deshonran! Y no por más de que porque piense el que los oye que de alta, próspera y buena ventura han venido a la desdichada y baja en que los miran» (Cervantes, *Novelas ejemplares*, p. 573).

tará tres más, las que intercambian Altisidora y don Quijote de la Mancha en la casa de placer de los duques. Cervantes retomó los modelos de *La Galatea* y las novelas de caballerías en la incorporación de los romances de creación propia; no para imitarlos tal cual —en el libro de 1585 ni siquiera hay baladas—, sino para alterar esos modelos, combinarlos y crear algo diferente.

En ambos *Quijotes* las baladas de creación propia son las únicas que aparecen completas y las únicas con autoría señalada dentro del marco de la ficción; en el *Ingenioso hidalgo*, además, son las únicas que se cantan. Todas estas circunstancias evidencian una voluntad, por parte de Cervantes, de distinguir a sus romances del resto de los interpolados en los *Quijotes*, un afán de darles un lugar prominente y variar así los mecanismos y las posibilidades de la parodia. Con toda seguridad fue el ejemplo de *La Galatea* el que fomentó la reducción de la distancia entre las baladas propias y la prosa que las acompaña. La reducción es significativa en el *Ingenioso hidalgo* y se consagrará en el segundo *Quijote*. La equidad entre los componentes del prosímetro fue una de las marcas de *La Galatea* (Montero, 2014, pp. 448–454). Prueba de que a Cervantes no le interesaba repetir viejas planas es que, en los *Quijotes*, la reducción de la distancia poesía-prosa es temporal, limitada a unos cuantos pasajes; estos pasajes resultan aún más notables porque la inmensa mayoría de los romances de 1605 y 1615 sí se subordina a la prosa. Por si fuera poco, el modelo de *La Galatea* se altera sustancialmente con el carácter burlesco que caracteriza a casi todas las baladas cervantinas, salvo *Marinero soy de amor*.

La completud de los romances de creación propia también respondía a propósitos prácticos; al ser textos artísticos, los más compuestos para los *Quijotes*, su cita fragmentaria no les diría nada a unos lectores que desconocían el referente. De hecho, la falta de un original concreto modifica la construcción de la burla. La temática amorosa, el estilo lírico y la ejecución cantada presentan a las baladas propias como poesía y no como relato, que es como suelen aparecer los romances no debidos a Cervantes. Casi todas las baladas ajenas son viejas o eruditas, es decir, pertenecen a modalidades en las cuales la narración tiende a predominar sobre lo lírico; una de las excepciones que confirma la regla es *Mis arreos son las armas*, que en las dos partes de la novela se aprovecha en tanto ideario guerrero, sin las connotaciones amorosas que definían al hipotexto. El canto fue una de las vías de transmisión del romancero, junto con la recitación y la lectura (García de Enterría, 1988, p. 93), pero en el *Ingenioso hidalgo* las baladas ajenas siempre se recitan; en el segundo

Quijote solo hay un romance no cervantino que se canta: *Roncesvalles*, con apenas dos octosílabos. Así las cosas, está claro que el alcalaíno quiso subrayar que sus baladas pertenecían al romancero nuevo, cuyos productos desbordaban lirismo y se componían sobre todo para ser cantados; el que cuatro de las cinco baladas propias se canten acompañadas de instrumentos musicales refuerza la adhesión a una corriente artística que, desde su nacimiento, estuvo vinculada a la música (Fernández Montesinos, 1970, pp. 113, 115-118)[51].

No se crea, sin embargo, que Cervantes solamente estaba presumiendo sus romances; recuérdese que traspasó la autoría al beneficiado —tío de Antonio—, don Luis, don Quijote y Altisidora. Salvo el beneficiado, estos personajes son los cantores de las baladas y, en todos los casos, los cantores se identifican con la voz poética del texto que emiten; o sea, lo que cantan se supone vivido y sentido por ellos. También hay que tener presente el contexto en el cual se interpolan los poemas —el mundo real de la prosa (Luján Atienza, 2008, p. 202)—, el de las historias particulares de amor o desamor y la historia de don Quijote. Otro rasgo distintivo de los romances de creación propia es que son los únicos que se usan para expresar las penas de amor de los personajes, la función que las baladas —y, en general, la poesía— tenían en las novelas de caballerías. Con sus romances propios Cervantes parece, por fin, situarse dentro del canon, pero lo hace solo para parodiarlo, ya con textos burlescos *per se* —los de Antonio, Altisidora y don Quijote—, ya con un texto serio contrapuesto a una situación burlesca —el de don Luis. Cervantes retomó el modelo de interpolación poética de las novelas de caballerías para subrayar aún más su ruptura con respecto a la tradición heredada. Las baladas de creación propia del *Ingenioso hidalgo* le permitieron al escritor ensayar lo que haría con más enjundia en el segundo *Quijote*: parodiar al romancero nuevo a través de los productos del subgénero.

10.1. La aventura de los cabreros: Yo sé, Olalla, que adoras

El primer romance de creación propia se introduce poco después del discurso de la Edad de Oro, justo antes del episodio de Marcela

[51] Los romances viejos también se cantaban acompañados de instrumentos, pero Cervantes solo menciona el uso de los últimos cuando se trata de las baladas de creación propia.

y Grisóstomo. En el capítulo 11 Antonio, el cabrero que «sabe leer y escrebir y es músico de un rabel», acaba de integrarse a la reunión en la cual sus compañeros de oficio agasajan a don Quijote de la Mancha; habla un cabrero:

> —Antonio, bien podrás hacernos placer de cantar un poco, porque vea este señor huésped que tenemos que también por los montes y selvas hay quien sepa de música. Hémosle dicho tus buenas habilidades y deseamos que las muestres y nos saques verdaderos; y así, te ruego por tu vida que te sientes y cantes el romance de tus amores, que te compuso el beneficiado tu tío, que en el pueblo ha parecido muy bien [...].
>
> Y sin hacerse más de rogar se sentó en el tronco de una desmochada encina, y, templando su rabel, de allí a poco, con muy buena gracia, comenzó a cantar (I, 11, p. 136).

Yo sé, Olalla, que me adoras consta de sesenta y ocho octosílabos —asonancia *o* en los versos pares—, conceptualmente organizados en cuartetas, como es habitual en los romances nuevos. Se trata de una declaración amorosa dirigida a Olalla ('Eulalia'), que termina con una propuesta de matrimonio por parte de Antonio. Con su énfasis en el realismo cotidiano, *Yo sé, Olalla, que me adoras* desmitifica el discurso de las baladas pastoriles, otro de los blancos de la vena burlesca del romancero nuevo. La reacción de esta última contra la vertiente pastoril abarcó varias posibilidades. La principal fue el ataque de textos concretos o rasgos característicos de la modalidad, sobre todo la saturación sentimental y la idealización de la vida del campo. El ataque a menudo incluyó numerosos detalles rústicos, considerados representativos de los pastores de carne y hueso, como sucede en el gongorino *En la pedregosa orilla* («En la pedregosa orilla / del turbio Guadalmellato»; Góngora, *Romances*, vol. 1, núm. 9) o en *Endeble estava Simoncho* («Endeble estava Simoncho / en la mitad de setiembre»; *Romancero general*, fol. 214v), por citar algunos ejemplos. Otra posibilidad fueron las baladas que desarrollaban situaciones sentimentales algo menos patéticas, vividas por personajes rústicos, con abundancia de detalles realistas; el retrato femenino fue frecuente aquí, según se ve en *El disanto fue Belilla* («El disanto fue Belilla / a la vayla del aldea»; *Romancero general*, fol. 111r) o *Quando fueres a la villa* («Quando fueres a la villa, / Marica, dame palabra»; *Romancero general*, fol. 131r), entre otros. *Yo sé, Olalla, que me adoras* combina elementos de ambas posibilidades.

El romance del beneficiado se apropia de tópicos de la poesía cortesana, como la esquivez de la dama o la caza y el servicio de amor, y los degrada aplicándolos a una materia baja: los amores de un cabrero. Aunado a la calidad de los personajes y sus circunstancias, el lenguaje transforma las dudas, esperanzas, penas y demás que caracterizaban a las baladas pastoriles en burla de una sentimentalidad y unos tópicos explotados hasta el cansancio. Un par de botones de muestra. La ridiculización de las mujeres, de larga tradición en la literatura española, halló amplia cabida en la vertiente burlesca del romancero nuevo. A la hermosura incomparable de las pastoriles Belisa, Filis o similares se opone el retrato que la celosa Teresa del Berrocal pinta de Olalla y que, por si fuera poco, refiere el mismo enamorado:

> Tal piensa que adora a un ángel
> y viene a adorar a un jimio,
> merced a los muchos dijes
> y a los cabellos postizos,
> y a hipócritas hermosuras,
> que engañan al Amor mismo (vv. 47-52).

Este antirretrato anticipa otros dos, mucho más cargados de tinta, que Altisidora incluirá en su primera balada, *¡Oh tú, que estás en tu lecho!*: el de Dulcinea del Toboso, también de inspiración rústica, y el de Altisidora, que trastrueca el código petrarquista de belleza. El camino recorrido entre 1605 y 1615 coadyuvará a que Cervantes —interesado siempre en variar sus propias planas— rebase lo hecho en el *Ingenioso hidalgo*. A los interminables circunloquios y lágrimas de pastores como Belardo, Riselo o similares, el cabrero Antonio opone una solución que no solo peca de pragmática, sino que equipara a los enamorados con una pareja de prosaicos bueyes:

> Coyundas tiene la Iglesia
> que son lazadas de sirgo;
> pon tú el cuello en la gamella:
> verás como pongo el mío.
> Donde no, desde aquí juro
> por el santo más bendito
> de no salir destas sierras
> sino para capuchino (vv. 61-68).

La contribución de *Yo sé, Olalla, que me adoras* a la intriga principal es mínima si la comparamos con los romances del ciclo de Altisidora. No obstante, gracias al poema, don Quijote y Sancho Panza —y, con ellos, los lectores— se enteran de las particularidades de los amores de Antonio. En las baladas de creación propia no tenemos un texto concreto que haga las veces de original degradado; como dije, esta carencia modifica la construcción de la burla, la cual tiene dos frentes en *Yo sé, Olalla, que me adoras*: uno externo, el romancero pastoril de nuevo cuño, y otro interno, el mundo real de la prosa, representado por las situaciones que anteceden y suceden a la interpolación. En el *Ingenioso hidalgo* no hay baladas pastoriles canónicas, pero, ni la materia recreada en estas, ni su parodia, están ausentes de la novela. *Yo sé, Olalla, que me adoras* se ubica entre los dos momentos pastoriles más importantes de 1605: el discurso de la Edad de Oro y la historia de Marcela y Grisóstomo; un tercero momento, más breve y con notas más rústicas, es el de Leandra. *Yo sé, Olalla, que me adoras* es la contraparte de los momentos pastoriles de los capítulos 11 a 14 y, a la vez, la pausa que prepara al lector para el relato de la muerte del estudiante metido a pastor. Frente a lo que ocurría en las novelas de caballerías, en las cuales los romances expresaban convencionalmente las penas de amor, Cervantes intercaló un poema que va de burla. La transgresión al modelo le agregó variedad de tonos y estrategias a la escritura. La poesía de creación propia de ambos *Quijotes* con frecuencia sirve para distender o demorar la acción narrativa (Garrote Bernal, 1996, pp. 125–126; Luján Atienza, 2008, p. 212), y *Yo sé, Olalla, que me adoras* es uno de los mejores ejemplos. Amén de la pausa lírica que ofrece la interpolación romancística, el contraste burlesco con la materia pastoril que antecede y sucede a la balada —y con el dramatismo sentimental de la «Canción de Grisóstomo»— interrumpe una secuencia pastoril que hubiera resultado tediosa y aumenta el interés hacia el caso que don Quijote y los lectores están a punto de oír.

10.2. La serenata de don Luis: Marinero soy de amor

El último romance de creación propia del *Ingenioso hidalgo* se sitúa a caballo entre dos capítulos: el 42, que nos da su preámbulo, y el 43, que se abre con el texto de *Marinero soy de amor*. En el capítulo 42 la venta de Juan Palomeque descansa después de la feliz anagnórisis de los hermanos Pérez de Viedma. El descanso marca la transición entre la historia

del cautivo y la relación de los amores de la nueva pareja de la venta, los jóvenes Clara y Luis. Casi al amanecer las damas oyen cantar a una voz masculina, que impresiona particularmente a Dorotea; con la puerta del aposento de por medio, Cardenio les revela lo que sabe del cantor:

> —Quien no duerme, escuche, que oirán una voz de un mozo de mulas que de tal manera canta, que encanta.
> —Ya lo oímos, señor —respondió Dorotea.
> Y con esto se fue Cardenio, y Dorotea, poniendo toda la atención posible, entendió que lo que se cantaba era esto (I, 42, pp. 547-548).

La letra del romance que percibe Dorotea se transcribe en el siguiente capítulo. *Marinero soy de amor* consta de veinte octosílabos —los pares asonantados en *ío*—, distribuidos conceptualmente en cuartetas, como es habitual en las baladas artísticas. Después del último verso, el narrador nos informa que Dorotea despierta a doña Clara para que no se pierda la oportunidad de disfrutar de «la mejor voz que quizá habrás oído en toda tu vida» (I, 43, p. 549); la acción de Dorotea da lugar a que la hija del oidor le confíe la historia de sus amores. *Marinero soy de amor* es la primera de las dos composiciones de la serenata que se interpolan en la novela. Se trata de un romance lírico que desarrolla la imagen del navegante de amor, tan cara a Cervantes; el segundo poema, «Dulce esperanza mía», es una oda, también de tema amoroso, como corresponde al conflicto vivido por los jóvenes. Las composiciones de la serenata «suponen el arranque de [una] nueva historia amorosa» (Mata Induráin, 2007, pp. 132-133).

En el capítulo 43 la poesía precede a la prosa en lo que se refiere a la exposición del amor juvenil; al hacerlo, no solo dinamiza a la segunda aportando variedad de discursos y formas poéticas, sino que la complementa a través de las emociones —y posteriores acciones— que suscita en los oyentes. Ángel Luján Atienza señaló que, en los *Quijotes*, Cervantes a menudo se apoya en la poesía para introducir una de las funciones de la *admiratio*: interrumpir el curso normal de la vida mediante la presencia repentina de lo extraordinario (2008, p. 212); en el caso de *Marinero soy de amor* la interrupción es literal: la calidad de la voz de don Luis «obligó a que todas [las damas] le prestasen oído» (I, 42, p. 547), y Dorotea corta el sueño de doña Clara. La interpolación de *Marinero soy de amor* y «Dulce esperanza mía» no solo produce el deleite

de personajes y lectores, también modifica la trama narrativa al agregarle un nuevo conflicto y su solución.

El texto de *Yo sé, Olalla, que me adoras* parodiaba directamente al romancero nuevo pastoril. En el capítulo 43 Cervantes utiliza las composiciones propias de una manera más sutil. Ahora la burla no está en los poemas, sino fuera de ellos, aunque tanto *Marinero soy de amor* como «Dulce esperanza mía» coadyuvan a resaltar la primera. El regodeo cervantino con las circunstancias de la enunciación de la serenata amplía la polifonía de la novela e inscribe a don Luis en el canon de los amantes cortesanos, desde el principio. La serenata complementa el relato de doña Clara, y juntos —serenata y relato— constituyen la cara seria del amor. Cara que se opone, *a priori*, a la otra historia de amor del capítulo, aquella con la cual la hija del ventero y Maritornes logran colgar a don Quijote de la Mancha del agujero del pajar.

Aunque sabemos que don Luis es el autor de las composiciones, ignoramos cuántos poemas integran la serenata o, si son solo dos, el resto de las letras del romance y la oda. La serenata termina con la segunda, pero había empezado antes de que Cardenio se acercara al aposento. Es decir, no se inició con el texto de *Marinero soy de amor* que nos regaló Dorotea, y entre el verso veinte del romance y el primero que tenemos de «Dulce esperanza mía» se cantó algo más[52]. Lo importante no es aquí el número exacto de textos entonados por el falso mozo de mulas, o la extensión de los mismos, sino el papel de Dorotea como eslabón entre la novela y los lectores. Es ella a quien Cervantes, a través del narrador, le confirió la misión de transmitir los poemas; la novela registra los que ella percibe: «Entendió que lo que se cantaba era esto», «vio que [los versos] proseguían en esta manera» (I, 42, p. 548; I, 43, p. 550), y es sobre todo ella quien ejemplifica la buena recepción de la serenata. Gracias a su iniciativa de despertar a doña Clara, y a su actitud hacia ella, obtenemos la historia del amor juvenil. El papel de Dorotea como mediadora de los contenidos del pasaje y confidente de doña Clara está lejos de ser fortuito. Cervantes aprovecha el pasado de uno de sus personajes favoritos para recrear a la pareja de la muchacha enamorada y su confidente,

[52] El narrador sobre doña Clara, después de que Dorotea la despierta: «Apenas hubo oído dos versos que el que cantaba iba prosiguiendo, cuando le tomó un temblor tan estraño»; Dorotea a la joven, antes de que se reproduzca la oda: «Me parece que con nuevos versos y nuevo tono torna a su canto» (I, 43, pp. 549-550).

típica de varios géneros literarios[53]. Dorotea, nos ha dicho antes la novela, está naturalmente dispuesta a ayudar a otras mujeres (I, 36, p. 465; I, 37, p. 481); aún más, esta labradora rica que ha emparentado con la alta nobleza sabe —de primera mano— que la distancia social que hace llorar a la jovencita no es impedimento para que un «señor de lugares» (I, 43, p. 549) despose a la hija del oidor de la audiencia de México. El protagonismo de Dorotea en la serenata le asegura al lector un final feliz para los amores de Clara y Luis. Lo confirmarán los posteriores arreglos del oidor.

En el pasaje se insiste en que la voz masculina es extraordinaria, tanto que no necesita acompañarse de instrumentos musicales para cautivar a su público; como apuntará doña Clara, la calidad de la voz delata la categoría social de su dueño: «En sola ella echaréis bien de ver [Dorotea] que no es mozo de mulas [...] sino señor de almas y lugares» (I, 43, p. 552). A diferencia del cabrero Antonio, don Luis es el autor de las composiciones que canta: «Todo aquello que canta lo saca de su cabeza, que he oído decir que es muy grande estudiante y poeta» (I, 43, p. 552). Música y poesía formaban parte de las habilidades del enamorado modelo, y el que don Luis sí sea caballero y la balada que canta vaya en serio lo inscriben dentro del canon del amor cortesano. Nótese que el joven es el único personaje de ambos *Quijotes* que no canta romances de creación propia burlescos. El decoro hasta aquí seguido se romperá al final del capítulo, con la aventura de las semidoncellas.

Según Jacques Joset, en el capítulo 43, Cervantes «organiza la variedad de los discursos narrativos o, si se prefiere, su diálogo, en torno al principio del contraste: al amor serio, irreprimible, que ilustra el manoseado tópico virgiliano *omnia vincit amor* [...] se opone la farsa del amor caballeresco, blanco de las insensibles "semidoncellas"» (2015, pp. 133-134). En el apartado dedicado a *Muerte de don Alonso de Aguilar* examinamos los elementos de la farsa que se relacionan con la balada fronteriza que don Quijote refunde durante su infortunio (I.8). Ahora me interesa destacar algunos paralelismos que apoyan el contraste señalado por Joset. La aventura no guardada para don Quijote se produce después del segundo descanso de la venta, el que sigue a la serenata; de nuevo, este descanso establece una transición entre dos situaciones, una seria y una

[53] Por ejemplo, la formada por la niña y la madre confidente en la antigua lírica popular; un botón de muestra, entre muchos: «Aquel cavallero, madre, / que de mí se enamoró / pena él y muero yo» (Frenk, 2003, vol. 1, núm. 281).

burlesca. La mancuerna venterita-Maritornes reproduce, burdamente, la que habían formado doña Clara y Dorotea; algo parecido ocurre con la historia que la asturiana le cuenta a don Quijote. Al estar en el mismo capítulo, en calidad de amadores, insomnes los dos, don Luis y don Quijote establecen un contraste que deja en notoria desventaja al segundo. Con su edad, su categoría social y su dama de carne y hueso, el joven representa el canon, y el hidalgo cincuentón, su parodia.

En esa especie de laboratorio que fue el *Ingenioso hidalgo* (Anderson y Pontón Gijón, 1998, p. CLXXX), Cervantes inauguró una fórmula narrativa basada en el romancero; una fórmula que se distinguía por usar lo inesperado —baladas viejas, no cultas— de manera inesperada —fines paródicos, no expresión de las penas de amor—, y por apartarse del romancero nuevo al emplear la prosa, y no el verso, para la desmitificación de las baladas. Esta fórmula le permitió a Cervantes transgredir los modelos canónicos que fingía seguir —las novelas de caballerías; con ella, el alcalaíno también sentó las bases para un singular diálogo romancístico con el más atento de sus lectores contemporáneos que nos es conocido: el escritor que se escondió bajo el seudónimo de Alonso Fernández de Avellaneda. Este diálogo formó parte de un diálogo mayor y, como en otros aspectos de los *Quijotes* y el *Segundo tomo*, involucró réplicas y respuestas entre ambos autores, al igual que influencias en una dirección u otra. Por esta y otras razones, la novela del tordesillesco merece ser estudiada.

II

LA IMITACIÓN DE AVELLANEDA: EL ROMANCERO EN EL *SEGUNDO TOMO*

En la biblioteca de la Hispanic Society of America (Nueva York) se conserva uno de los ejemplares conocidos del *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (Tarragona, 1614), «compuesto», según la portada, «por el licenciado Alonso Fernández de Avellaneda, natural de la villa de Tordesillas» (p. 3). El libro que alteró el rumbo del *Don Quijote de la Mancha* cervantino —el personaje y la novela— es un modesto octavo, impreso bajo el sello de Felipe Roberto[1]. El *Ingenioso hidalgo* salió de las prensas de Juan de la Cuesta en formato cuarto. Al describir el ejemplar neoyorquino, en 1964, Homero Serís juzgó a la continuación apócrifa «obra de suma rareza» e informó de la presencia de dos ejemplares en sendas bibliotecas de Madrid y Barcelona (1964, pp. 122-123). Hoy sabemos que existen más[2]. Sin embargo, todo indica que el tiraje fue limitado (Gómez Canseco, 2014a, p. 83*). La licencia de impresión y venta se restringía al arzobispado de Tarragona y, al parecer, el volumen no volvió a imprimirse en España hasta el siglo XVIII. Es obvio que el escritor que se escondía bajo el seudónimo de la portada no aspiraba a un amplio circuito de recepción para su novela. Su interés se medía en términos cualitativos, en que el libro y los dardos en él contenidos llegaran a su destinatario principal: Miguel de Cervantes.

[1] Luis Gómez Canseco examinó las dos estampaciones del *Segundo tomo*, así como la posible intervención de Sebastián de Cormellas en la impresión del volumen (2014a, pp. 83*-111*).

[2] Por ejemplo, en bibliotecas universitarias como la Houghton Library (Harvard University), la Spencer Library (University of Kansas) o la Rare Books and Manuscripts Library (Ohio State University), entre otras.

1. Avellaneda frente a Cervantes

El *Segundo tomo* es el mejor testimonio de la recepción contemporánea del *Ingenioso hidalgo* (Iffland, 2001, p. 72); es el producto de una lectura aguda —agudísima— de la novela cervantina y de una interpretación creativa de la misma, independientemente de que nos guste, o no, el resultado. A pesar de los esfuerzos de la crítica seguimos ignorando la identidad del autor. Por ello, lo que con seguridad sabemos de Avellaneda está en el *Segundo tomo*, el cual nos revela a un «profesional de la cosa», a un escritor que se movía con soltura en las academias y los grupos letrados de la corte (Gómez Canseco, 2014a, p. 27*). La novela también expone a un escritor competitivo, que no se conformaba con una simple imitación, sino que pretendía enmendarle la plana a Cervantes y exhibir las destrezas literarias propias. A través de su lectura personal, Avellaneda percibió que la interpolación de baladas había enriquecido la prosa de su rival y decidió usar más al romancero en su obra; un acicate para la competencia literaria serían los elogios sobre los pasajes cervantinos relacionados con el género poético que escucharía en los círculos literarios que frecuentaba. Más de un lector de *Cervantes y Avellaneda. La poesía interpolada: el romancero* abrirá el libro esperando encontrar pistas para identificar al tordesillesco. Se impone, pues, el *disclaimer*. ¿Ayuda el análisis del romancero a establecer la identidad del autor? No lo sé. En definitiva, no aporta ningún nombre concreto. Sin embargo, las peculiaridades del manejo del género y, sobre todo, la selección de textos y versiones confirman la adhesión de Avellaneda a las modas poéticas del momento, así como un notable interés por el teatro breve. Estos factores también refuerzan lo que se ha dicho sobre la defensa que Avellaneda hizo de lo establecido: las instituciones, la monarquía absoluta, el inmovilismo social (Gómez Canseco, 2014a, pp. 43*-45*; Iffland, 1999, pp. 26-27).

Antes de adentrarnos en el análisis de la práctica avellanediana del romancero conviene examinar ciertas estrategias generales de la escritura del tordesillesco. Comencemos con lo obvio. El *Segundo tomo* es una continuación, cuyo referente principal es la obra que continuaba —el *Ingenioso hidalgo*—, no una tradición literaria a la cual finge seguir para parodiarla, como hizo Cervantes con las novelas de caballerías. El *Segundo tomo* tuvo otros modelos secundarios, como el «Entremés famoso de los romances» para el aprovechamiento de las baladas, o la literatura de comadres para la caracterización de la esposa de Sancho Panza, pero

la influencia de la primera parte cervantina permea toda la escritura de Avellaneda. Al reducir el referente principal a una obra concreta, el *Segundo tomo* se convirtió en una respuesta directa al *Ingenioso hidalgo*, en los terrenos ideológico y literario; es, pues, más que una imitación, incluso más que una continuación —*apropiación* es una palabra más exacta—, aunque por comodidad recurriré a ambos vocablos, *imitación* y *continuación*.

El *Segundo tomo* es una continuación que se propuso deshacer rasgos esenciales de la obra que continuaba, en especial la reversibilidad de los personajes cervantinos y la complejidad de la locura del don Quijote de la Mancha auténtico. La continuación de Avellaneda se basó en un proceso que involucraba tanto la conservación como la variación: una especie de *reverse engineering* orientada a identificar los aspectos más característicos de la superficie del *Ingenioso hidalgo* para imitarlos puntualmente al principio y, después, modificar el mensaje original con un giro de 180°. Se trataba de disectar para deshacer la dirección emprendida por Cervantes, al superponerle un protagonista y una obra distintos. Avellaneda se empeñó en mostrar que podía hacerlo. En lo que a don Quijote se refiere la *reverse engineering* asumió la forma de una involución. Si Cervantes dedicó sus primeros capítulos a la autoconfiguración del protagonista como caballero andante, o sea a hacerlo crecer, Avellaneda usó los suyos para reconfigurar al héroe obligándolo a recorrer el camino inverso —lo desamoró en el capítulo 2. También desde el principio, el tordesillesco dotó a Martín Quijada de una locura monovalente, mera estulticia, cuyo objetivo último será la diversión de los caballeros de buen gusto. Tal locura no podía sino terminar encerrada en la Casa del Nucio de Toledo, en concordancia con un libro que se jactaba de enseñar «a no ser loco» (prólogo, p. 10). Frente a lo hecho por Cervantes, el proyecto de Avellaneda se inscribió en el control social de la locura pregonado por las instituciones de la época. Con base en Michel Foucault, James Iffland nos recuerda que, a principios del siglo XVII, la locura ha perdido la majestad de antaño y es vista como un peligro que hay que neutralizar mediante el encierro (1999, pp. 160-166)[3].

[3] James Iffland señala que el propósito didáctico del prólogo del *Segundo tomo* se dirige a la eliminación de la locura, según la variante encarnada por el don Quijote de la Mancha cervantino: «La locura se identifica como el enemigo que hay que combatir [...] y es contra ella y sus efectos desterritorializadores que se apuntará la artillería de nuestro anónimo autor» (1999, p. 235).

Muchas veces, los mecanismos para enmendarle la plana a Cervantes se apoyaron en elementos del *Ingenioso hidalgo* que Avellaneda remodeló a su antojo. En primer lugar, el romancero, al cual dedicaré el resto del capítulo. Están, además, los caminos abandonados o poco transitados por Cervantes, como los desdoblamientos de la personalidad o la esposa de Sancho, que ahora se presentan potenciados. El tordesillesco también se encargó de rellenar ciertos huecos de 1605; el más importante fue el nombre del protagonista. Desde el inicio, el *Segundo tomo* declaró que «Martín Quijada [...] era su propio nombre» del don Quijote apócrifo (1, p. 14). En el *Ingenioso hidalgo* la atención se centró en el nombre caballeresco, mientras el nombre real del héroe quedaba en el aire, incompleto e impreciso, pues lo importante era la nueva persona que don Quijote se estaba creando, no su pasado gris de hidalgo de aldea.

Poco dado a la ambigüedad, Avellaneda le otorgó a su criatura un antropónimo, aquello que Cervantes le había negado a la suya. *Martín* remite a *Marte*, dios de la guerra, y a varios santos, papas y reyes con el mismo nombre (Tibón, 1986, *s.v.* «Martín»)[4]. Un comentario del *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* (ms. 1627), de Gonzalo Correas, avalaría una valoración positiva del apelativo —«Martín, por firme y entero como mártir» (p. 54)—, si no fuera porque en la mente de los lectores del *Segundo tomo* resonaría el conocido refrán «A cada puerco le viene su san Martín»[5]. En el segundo *Quijote* el protagonista cervantino usará el mismo refrán para referirse a la novela de Avellaneda; al descubrir un ejemplar en la imprenta de Barcelona, el manchego declara: «Ya yo tengo noticia deste libro |...| y en verdad y en mi conciencia que pensé que ya estaba quemado y hecho polvos por impertinente; pero su san Martín se le llegará como a cada puerco» (II, 62, p. 1251). Francisco Márquez Villanueva apuntó «la insistencia con que los textos españoles

[4] Según Ryan D. Giles, Avellaneda eligió el antropónimo *Martín* como respuesta a la aventura del cuerpo muerto, en la cual el don Quijote cervantino es un trasunto de san Martín de Tours que incluye las dos facetas del santo —la oficial y la folclórica (2009, pp. 108–112).

[5] Sobre el refrán, acotó Gonzalo Correas: «Castiga los que piensan que no les ha de venir su día, y llegar al pagadero. Por san Martín se matan los puercos, y desto se toma la semejanza y conforma con el otro que dice: "No hay plazo que no llegue"» (*Vocabulario de refranes*, p. 7). Sebastián de Covarrubias elaboró el paralelo con los humanos: «Se dice porque por este tiempo suelen matar los puercos que entre años los han estado cebando, criándose en ociosidad y vicio. Esto mesmo acontece al hombre que vive como bestia y trata solo de sus gustos» (*Tesoro de la lengua*, *s.v.* «Martín»).

reservan para locos el nombre de *Martín*» (1995, p. 41, núm. 35), sin proporcionar ejemplos. El que el amante de Bárbara de Villatobos se llame *Martín* confirma que Avellaneda escogió un nombre de connotaciones negativas para su protagonista: «Nombre para mí bien aciago, pues tanta parte tiene Martín de martes» (23, p. 243), dice la mondonguera sobre el antropónimo del estudiante. Para precisar el patronímico, *Quijada*, el tordesillesco se decantó por uno de los hitos del *Ingenioso hidalgo*: Gutierre Quijada, de quien el don Quijote auténtico dijo descender «por línea recta de varón» (I, 49, p. 620) y que, en el *Segundo tomo*, servirá para desterrar las discrepancias de la tradición escrita en la cual fingió apoyarse el narrador cervantino[6]. Al darle a su protagonista un nombre propio —nunca mejor dicho— Avellaneda eliminó las ambigüedades que le molestaban y, sobre todo, apartó a su héroe del de Cervantes.

Desde el principio, Avellaneda se propuso escribir un libro distinto al que continuaba y en el prólogo del *Segundo tomo* defendió su derecho a la diferencia: «Porque tengo opuesto humor [...] al suyo [Cervantes] y, en materia de opiniones en cosas de historia —y tan auténtica como esta—, cada cual puede echar por donde le pareciere» (p. 9). Uno de los rasgos de estilo más singulares de la escritura avellanediana es la tendencia a la acumulación, exageración y repetición. En este capítulo examinaré numerosos ejemplos relacionados con el romancero. Por el momento adelanto que esta tendencia marcó la pauta para la construcción del discurso de Quijada: ensartar disparate tras disparate, como bien sabe mosén Valentín. Definido por la verborrea y los sinsentidos, este discurso evidencia, a las primeras de cambio, el carácter monovalente de la locura de Quijada, una locura sin el calado profundo y la reversibilidad que caracterizó a la del hidalgo cervantino. En la segunda visita a Ateca, Quijada y Sancho llegan a casa de mosén Valentín acompañados por el soldado Antonio de Bracamonte y fray Esteban, el ermitaño. A

[6] «Quieren decir que tenía el sobrenombre de "Quijada" o "Quesada", que en esto hay alguna diferencia en los autores que deste caso escriben, aunque por conjeturas verisímiles se deja entender que se llamaba "Quijana"» (I, 1, p. 39), este último es el patronímico que Pedro Alonso usa para dirigirse a su vecino (I, 5, p. 78); «tomaron ocasión los autores desta tan verdadera historia que sin duda se debía de llamar "Quijada", y no "Quesada", como otros quisieron decir» (I, 1, p. 46). Avellaneda también eliminó la ambigüedad del nombre de la esposa de Sancho Panza, quien en el *Segundo tomo* se llamará *Mari Gutiérrez*, de una vez y para siempre. La mujer del escudero recibió tres nombres en el *Ingenioso hidalgo*: *Juana Gutiérrez*, *Mari Gutiérrez* y *Juana Panza* (I, 7, p. 102; I, 52, p. 646).

poco de escuchar la conversación, el soldado y el ermitaño «acabaron de conocer [...] que don Quijote era falto de juicio y Sancho simple de naturaleza; y viéndolos mosén Valentín mirar con mucha atención a don Quijote, dijo al soldado le hiciese merced de decirle su patria y nombre, todo a fin de divertir las locuras que temía ensartaría don Quijote, si continuaban en darle pie» (14, p. 153).

La explicación sobre los temores de mosén Valentín procede del *Ingenioso hidalgo*. Apenas dejada la aldea, por primera vez, el don Quijote cervantino fantaseó sobre la fama que le reportarían las hazañas que se disponía a emprender. En este monólogo, plagado de fabla, el manchego también se dolió de la dureza de Dulcinea del Toboso; habla el narrador: «Con estos iba ensartando otros disparates, todos al modo de los que sus libros le habían enseñado, imitando en cuanto podía su lenguaje» (I, 2, p. 51). En la segunda salida *ensartar* se relacionó con el refranero, otro de los géneros orales presentes en los *Quijotes*: «¡Válame Dios [...] y qué de necedades vas [...] ensartando! ¿Qué va de lo que tratamos a los refranes que enhilas?» (I, 25, p. 299), reconvino don Quijote a Sancho. Avellaneda gustó de repetir esquemas narrativos, ajenos o propios, y recurrió a comentarios similares para caracterizar las citas de baladas de Quijada (capítulo 7) y de refranes de Sancho (11, p. 122; 23, p. 242). Como establece el comentario de mosén Valentín, el escudero apócrifo es un personaje de un solo plano, tonto-tonto, sin atisbo de reversibilidad, igual que su amo.

Otras diferencias importantes entre el *Segundo tomo* y el *Ingenioso hidalgo* son la dirección y la frecuencia de la risa. Avellaneda escribió su novela desde la perspectiva de la clase señorial, lo cual no significa que perteneciera a ella (Gómez Canseco, 2014a, pp. 43*-45*; Iffland, 1999, pp. 26-27). Por ello, la risa que surge del *Segundo tomo* no es «polidireccional como la cervantina, sino más bien una risa que parte con preferencia desde instancias aristocráticas o nobles, desde arriba para abajo» (1999, p. 236), y son los caballeros de buen gusto —don Álvaro Tarfe a la cabeza— quienes llevan las riendas de la novela. De ahí también que Quijada y Sancho se sometan a la condición de bufones que los nobles eutrapélicos les han asignado. La eutrapelia, nos recuerda Luis Gómez Canseco, era una «cualidad reservada a los nobles [que] hacía del cortesano un hombre festivo e ingenioso [...] sin perder por ello la elegancia y la compostura», es decir, intermedia entre el solaz y la mesura (Gómez Canseco, 2014a, p. 73*). Iffland destacó la frecuencia exagerada de la risa en el *Segundo tomo*, así como la constante presencia de un público testigo

de las acciones de Quijada y Sancho, a diferencia del *Ingenioso hidalgo*, donde los protagonistas podían «hacer cosas risibles» sin gente alrededor y, cuando la había, la risa no era automática (1999, pp. 236–237). Por mi parte, quisiera subrayar que los caballeros de buen gusto de 1614 casi nunca se preocupan por disimular la risa que sus «piezas de rey» les suscitan (32, p. 350), como generalmente harán los duques de 1615 ante sus huéspedes. Aun más importante es que el amo y el escudero avellanedianos parecen no percibir las burlas: solo por excepción reaccionan ante la risa abierta de la cual son objeto, a diferencia de los protagonistas cervantinos, quienes protestan en situaciones similares. A partir del capítulo 22 del *Segundo tomo*, la pareja integrada por Quijada y Sancho se convierte en tríada, con la adición de Bárbara, la mondonguera de Alcalá, vieja prostituta y hechicera. Solo la mujer está consciente de que los nobles se divierten a costa de ella o sus acompañantes. En Madrid, rodeada de los paseantes del Prado, Bárbara concluye el relato de su vida pidiéndole al titular: «Mire vuesa señoría si manda otra cosa, que me quiero ir; que parece que estos señores que están presentes se ríen mucho y podrían dar ocasión a don Quijote con su risa a que, como loco, hiciese alguna necedad» (29, pp. 323–324); Quijada no la hace. Más adelante, el narrador recalca la vergüenza femenina ante los caballeros y las damas reunidos en casa del archipámpano de Sevilla, quienes, admirados de la fealdad de la supuesta reina Zenobia, «no acertaban a hablar palabra de pura risa»; en la misma ocasión se subraya la saña con que el anfitrión se burla de Bárbara (33, p. 357). Como don Álvaro Tarfe y el caballero zaragozano don Carlos, el titular y el archipámpano son miembros de la aristocracia (32, pp. 342–343).

Lo anterior nos lleva, casi de la mano, a otro rasgo típico del *Segundo tomo*: la misoginia. Cervantes observó el decoro en el manejo de los personajes femeninos del *Ingenioso hidalgo*. La parodia —siempre de doble valencia— se concentraba en las mujeres humildes: las mozas del partido, Maritornes, Aldonza Lorenzo y, algo menos, la ventera y la venterita; las representantes de los estamentos superiores eran tratadas en serio: Marcela, Luscinda, Dorotea, Zoraida, Clara, incluso Leandra. Avellaneda, en cambio, mostró escasa simpatía hacia las mujeres, independientemente de su condición social, y no perdió ocasión para satirizarlas. Sancho moteja a la archipampanesa por su ociosidad y su vestuario. Con las otras mujeres del *Segundo tomo* el blanco principal suele ser la conducta sexual; la única excepción son las protagonistas de «El rico desesperado» y «Los felices amantes», a quienes, sin embargo, se critica en términos

morales, también asociados con la sexualidad[7]. Salvo las protagonistas de los episodios intercalados, en el *Segundo tomo* no hay mujeres bellas; cuando se describe el físico femenino, se hace en términos grotescos. Avellaneda recargó las tintas en Bárbara y Mari Gutiérrez, la esposa del Sancho apócrifo.

Y es que el *Segundo tomo* es una novela de hombres. Entre los nobles que disfrutan de las piezas de rey a veces hay algunas damas, pero estas nunca hablan y la atención que el narrador les concede es mínima, comparada con la recibida por los varones; son ellos quienes organizan las burlas, quienes interactúan con Quijada, Sancho y Bárbara, y quienes deciden el destino final de la tríada. La archipampanesa y sus amigas no son más que una extensión de los caballeros de buen gusto; son estos, no ellas, a quienes está dirigida la diversión. La sátira de los defectos femeninos fue uno de los temas predilectos de la bufonería española. Por ello no sorprende que Sancho sea el principal detractor de las mujeres del *Segundo tomo*: el campesino terminará sus días como bufón de corte, en casa del archipámpano, a cambio de un generoso salario. Ninguna de las mujeres retratadas por el futuro bufón, ni siquiera su propia esposa, es vista con simpatía (Altamirano, 2018a, p. 1059); se trata de ponerlas en evidencia ante el público de nobles ociosos que lo escucha, benévolos ante «las verdades desnudas» (29, p. 323), sobre todo si reforzaban —por oposición— la rígida estructura social de la época, comportamiento femenino incluido. Al escribir el *Segundo tomo*, Avellaneda pretendió crear una obra donde cada uno ocupara el sitio que le pertenece, sin ambigüedades o fluctuaciones inquietantes; en otras palabras: restablecer el orden alterado por Cervantes. Que lo haya logrado es otra cosa.

2. El corpus de 1614

Uno de los mecanismos generales de la escritura avellanediana es multiplicar los aspectos imitados, y el romancero es un buen ejemplo de ello. El *Segundo tomo* posee casi el doble de baladas que el *Ingenioso*

[7] En «El rico desesperado» el escote del vestido de la honestísima esposa de monsiur Japelín aumenta la lujuria del soldado español (15, pp. 165-166). En «Los felices amantes» doña Luisa da «principio a su misma perdición» (17, p. 190) al sugerirle a don Gregorio que la saque del convento; el narrador insiste en los detalles de la caída en la prostitución (18, pp. 199-202).

hidalgo (veinte frente a once); un incremento que se acompaña de variaciones considerables al modelo de 1605. En el segundo *Quijote* Cervantes se superará a sí mismo y al apócrifo al incorporar más de treinta romances y, sobre todo, nuevas formas de jugar con el género poético. Sin lugar a dudas, en el *Segundo tomo*, el aprovechamiento de las baladas es el resultado de una influencia del *Ingenioso hidalgo*; ahí encontró Avellaneda su primera inspiración, los materiales para imitar a su predecesor y también para empezar a apartarse de él. El «Entremés famoso de los romances» fue crucial para la práctica romanceril de Avellaneda; le sugirió al tordesillesco otras maneras de distinguirse de Cervantes. Una de las diferencias más evidentes en el manejo que ambos escritores hicieron del romancero es la constitución de los *corpora*.

En el *Segundo tomo* hay diecisiete baladas interpoladas directamente —mediante cita o refundición—, dos correspondencias con pasajes romancísticos y un texto no identificado. En total, la continuación apócrifa usó un mínimo de veinte romances[8]. Avellaneda solo retomó una muestra del *Ingenioso hidalgo* (*Marqués de Mantua*), con lo cual quedó en plena libertad para elegir su propio corpus, uno que se distinguiera estilística y temáticamente del cervantino. De las diecisiete baladas interpoladas de manera directa, ocho son viejas y nueve, de autor culto; en las viejas dominan los asuntos épicos o históricos nacionales y no los de ambiente caballeresco extranjero (cinco sobre tres), como ocurrió en el *Ingenioso hidalgo*. En los romances viejos nacionales hay uno fronterizo (*Don Manuel y el moro Muza*) y cuatro épicos; dos de los últimos pertenecen al ciclo del cerco de Zamora (*Rey don Sancho, rey don Sancho, no*

[8] En el «Índice de fuentes, refranes y relaciones textuales» que acompañó su primera edición del *Segundo tomo*, Gómez Canseco enlistó diecinueve romances (p. 765); varios aparecen en mi recuento, pero excluí los siguientes: *Bravonel de Zamgoza*, pues la brevedad de la cita avellanediana no permite una identificación concreta; tres baladas sobre el moro Tarfe (*El espejo de la corte*, *En las torres de la Alhambra* y *Mira, Tarfe, que a Danaja*), ya que el personaje de don Álvaro Tarfe se inspira en un ciclo de romances, no en un poema concreto (Carrasco Urgoiti, 1993, pp. 282-284); *En Francia estaba Belerma*, para el que propongo un texto alternativo, y *¡Oh, Belerma, oh Belerma!*, no interpolado por Avellaneda. *Sálese Diego Ordóñez* y *Ya cabalga Diego Ordóñez* son versiones de un mismo romance; hubiera bastado con una entrada. En la introducción a su segunda edición de la novela, Gómez Canseco sostuvo que la continuación apócrifa «rememora casi veinte romances distintos» (2014a, p. 34*). Nuestros números pueden diferir, pero coincido con Gómez Canseco en lo fundamental: Avellaneda usa alrededor de veinte baladas y el género tiene una presencia relevante en la obra.

digas que no te aviso y *Ya se sale Diego Ordóñez*), uno al de los infantes de Salas (*A cazar va don Rodrigo*) y otro al de Fernán González (*Castellanos y leoneses*). Todos los ejemplos viejos de ambiente caballeresco extranjero son carolingios (*Conde Claros preso, Marqués de Mantua* y *Calainos y Sevilla*). En las baladas de autor culto hay cuatro eruditas y cinco nuevas. La mayoría de los textos eruditos son carolingios (*Malferido Durandarte, Por el rastro de la sangre que Durandarte dejaba* y *Echado está Montesinos*); solo uno es nacional, sobre el rey don Rodrigo (*Amores trata Rodrigo*), ya tradicionalizado en el Siglo de Oro. En los romances nuevos hay dos moriscos, *Ensíllenme el potro rucio* y *Sale la estrella de Venus*, ambos de Lope de Vega; uno es carolingio, *Diez años vivió Belerma*, de Luis de Góngora; otro, atribuido al Fénix, desarrolla un asunto de la antigüedad clásica (*Ardiéndose estaba Troya*), y el último es nacional, sobre Bernardo del Carpio (*Con los mejores de Asturias*). Hasta ocho baladas interpoladas directamente en el *Segundo tomo* figurarán en la continuación auténtica, no siempre por influjo de Avellaneda. La novena coincidencia procede del *Ingenioso hidalgo*: *Marqués de Mantua*.

En el *Segundo tomo* se incorporaron indirectamente dos romances cultos de asunto cidiano, uno nuevo (*Respuesta del rey a la carta de Jimena*) y uno erudito (*Cid muerto evita ser afrentado por un judío*). Aunque en la novela de Avellaneda no se interpolan versos concretos, los argumentos de ambas baladas coinciden muy de cerca con los pormenores citados por los personajes avellanedianos; por ello, pueden considerarse identificaciones seguras. Cervantes incorporó así alguna balada en el *Ingenioso hidalgo*. Novedad absoluta del tordesillesco es el romance del conde Peranzules, aducido por el Sancho Panza apócrifo como «cosa muy probada para el dolor de ijada» (6, p. 72), sin ninguna otra pista; es posible que sea una invención de Avellaneda. Al igual que en los *Quijotes*, en el *Segundo tomo* hay más baladas de las que los estudiosos somos capaces de reconocer; es el caso de las referencias a Bernardo del Carpio incluidas en la perorata que Martín Quijada enuncia en el capítulo 23, a las cuales subyacen varios romances, no el único que se ha podido identificar.

El corpus del *Segundo tomo* no solo arroja luz sobre las estrategias escriturales de Avellaneda, las influencias que lo nutrieron o sus preferencias estéticas e ideológicas, también coadyuva a entender lo que el tordesillesco vio en el *Ingenioso hidalgo*, y cómo reaccionó a él. Comencemos con el incremento de baladas. Al escribir el *Segundo tomo* Avellaneda se apoyó particularmente en la primera mitad del *Ingenioso hidalgo*, la cual concentra la mayoría de los textos y ocurrencias romancísticos,

así como los tres desdoblamientos de la personalidad de 1605. Además, Avellaneda siguió muy de cerca algunos capítulos dedicados al canónigo de Toledo: el 47, como sostuvo Monique Joly (1996, pp. 156-157), y el 49, según comprobaremos más adelante. Los críticos difieren algo en el número de capítulos iniciales del *Ingenioso hidalgo* que inspiraron al *Segundo tomo*: del 1 al 22, sobre todo, más el 30, el 33, el 34 y el 35 para Edward T. Aylward (1989, pp. 10, 14); del 1 al 26, en especial el 1 y el 25, para Gómez Canseco, quien nota que Avellaneda «leyó con atención» el 7, el 15, el 16, el 20 y el 21 (2014a, p. 52*), entre otras opiniones. Por mi parte me interesa subrayar que ocho de las once baladas del *Ingenioso hidalgo* se incorporaron entre los capítulos 2 y 19; el resto figura en capítulos muy tardíos, el 43 y el 47. Asimismo, los romances clave para la configuración del don Quijote de la Mancha auténtico aparecieron muy poco después de empezada la obra, en los capítulos 2 y 5. Ninguno de los dos últimos factores pasó desapercibido para Avellaneda. Coincido con Gómez Canseco en el influjo del capítulo 25 cervantino; influjo que, a mi juicio, se manifestó en la construcción de la locura de Quijada y la práctica romanceril del *Segundo tomo*.

La concentración de baladas en la primera mitad del *Ingenioso hidalgo* creó un fuerte nexo entre la novela de Cervantes y el género poético, a los ojos de Avellaneda. Un estímulo eficaz para despertar el espíritu competitivo del tordesillesco, sobre todo si se combinaba con el recuerdo del «Entremés famoso de los romances», otra de las lecturas de Avellaneda. El entremés no solo tenía paralelos notables —notabilísimos— con el *Ingenioso hidalgo*, sino que rebosaba baladas. La piececita dramática debió de sugerirle a Avellaneda incrementar el número de romances interpolados como una vía para superar a Cervantes. Solución nada rara en un individuo proclive a aumentar o exagerar los elementos imitados; valga como ejemplo la abundancia de pasajes escatológicos del *Segundo tomo*, herencia multiplicada de la aventura de los batanes de 1605. A todo lo anterior añádase que Avellaneda exhibe un conocimiento limitado de los libros de caballerías (Riquer, 1972, p. XCII); en cambio, su familiaridad con el romancero es innegable, sería difícil que fuera de otra manera: el género estaba por doquier.

Si Cervantes privilegió las baladas antiguas, Avellaneda se inclinará por las de autor culto: once de las diecinueve identificadas con seguridad son eruditas (cinco) o nuevas (seis), frente a las ocho viejas; no podemos precisar la escuela estilística del romance de Peranzules. Es probable que haya más textos cultos en el *Segundo tomo*, por ejemplo

detrás de las referencias a Bernardo del Carpio del capítulo 23; además, algunas baladas antiguas se aprovecharon a partir de sus refundiciones eruditas. Entre los romances nuevos hay varios debidos a las figuras cumbre del subgénero —Góngora, Lope—, en franco contraste con el *Ingenioso hidalgo*, en el cual Cervantes rehuyó las baladas artísticas ajenas. Todo lo anterior asocia más al *Segundo tomo* con el romancero impreso en antologías de faltriquera que con el transmitido mediante los pliegos sueltos o la tradición oral, sin que ello quiera decir que Avellaneda no abrevará en los dos últimos soportes. Al margen de cómo obtuviera el tordesillesco su bagaje romancístico, la selección de baladas del *Segundo tomo* es indicio de un escritor atento a las novedades poéticas e interesado en utilizarlas para marcar su distancia, no solo con su predecesor, sino también con las masas de los menos privilegiados, de gustos más conservadores, especialmente en los entornos rurales. Por su inclinación a los romances de autor culto, Avellaneda es un escritor que vuelve al canon de las novelas de caballerías posteriores a 1520, el mismo que Cervantes había transgredido en el *Ingenioso hidalgo*.

Otra particularidad del corpus del *Segundo tomo* es el predominio de los asuntos épicos o históricos nacionales; se desarrollan en nueve de las diecinueve baladas identificadas con seguridad, así como en las no identificadas de Bernardo del Carpio y, tal vez, en la de Peranzules. Ningún otro grupo temático es tan numeroso. De nuevo, es obvio que Avellaneda quiso distinguirse de Cervantes, quien privilegió los asuntos de ambiente caballeresco extranjero. Por lo demás, las preferencias temáticas del tordesillesco concuerdan con las modas poéticas de entre siglos; según dije, en este periodo se revitalizó el nacionalismo que los romanceros de bolsillo habían fomentado desde mediados del Quinientos. La selección de baladas del *Segundo tomo* revela una manera distinta de ver al romancero, la literatura y la sociedad. Sin embargo, no podemos ignorar el carácter contestatario del *Segundo tomo*, el que su contenido estuvo permeado por la voluntad de Avellaneda de responderle a Cervantes. Es decir, sin el *Ingenioso hidalgo* de por medio, ¿Avellaneda habría escogido los mismos romances? Probablemente no, entre otras cosas porque estaría escribiendo una obra distinta, no una continuación y, mucho menos, una apropiación. Aun así, creo que esta hipotética selección de textos y versiones no cambiaría mucho el panorama esbozado; otros aspectos del *Segundo tomo* refuerzan la adhesión de Avellaneda a la literatura de moda, así como su defensa de lo establecido y los de arriba.

Las baladas del *Segundo tomo* se concentran en unos capítulos más que en otros —algunos de los iniciales y el 23—, aunque hay muestras hasta casi el final de la novela. Ciertos romances tienen más peso que otros, notoriamente más: son varios los que aparecen en calidad de relleno o meras frases hechas, sin demasiada profundidad, como si Avellaneda se hubiera cansado del género poético o no supiera qué hacer con tantos ejemplos. Era uno de los retos que conllevaba aumentar el número de baladas interpoladas, mismo que Cervantes resolvería con singular maestría en el segundo *Quijote*. Lo anterior, aunado a la ausencia de romances de creación propia en el *Segundo tomo*, me hace pensar que Avellaneda no fue un romancerista nuevo. Como el don Quijote cervantino, Martín Quijada es el principal emisor de baladas, pero el último enuncia más que el primero, al grado que la verborrea romancística es uno de los dos rasgos más distintivos de la locura de Quijada; el otro rasgo son los desdoblamientos de la personalidad, los cuales casi siempre se presentan asociados con las baladas. Sancho y el secretario de don Carlos, brazo ejecutor de los caballeros de buen gusto, comparten el segundo puesto como recitadores de baladas, a distancia considerable del protagonista. A diferencia del *Ingenioso hidalgo*, en el *Segundo tomo* la participación del narrador es mínima en la emisión de romances, se reduce a transmitir el discurso de Quijada y a usar algún *incipit* como elemento fraseológico del idioma. Don Álvaro Tarfe y don Carlos también citan baladas; el caballero granadino lo hace con más extensión que el zaragozano*.

3. La imitación avellanediana

El aprovechamiento de baladas en el *Segundo tomo* tuvo como modelos al *Ingenioso hidalgo*, primero, y al «Entremés famoso de los romances», después. En ninguno de los dos casos se trató de una simple imitación. Avellaneda fue un individuo proclive a las influencias literarias, pero no a seguirlas a ciegas. Escritor competitivo, le interesaba exhibir las

* He aquí el detalle de las voces romancísticas del *Segundo tomo*: Martín Quijada enuncia diecisiete baladas, catorce de las cuales únicamente figuran en su boca; el secretario y Sancho, dos cada uno; don Álvaro y don Carlos, una cada uno. Unos pocos romances son emitidos por más de un personaje; para no alargar el recuento solo indico la exclusividad de Quijada a este respecto.

destrezas literarias propias y recurrió a la novela de Cervantes para crear una base reconocible ante sus lectores; ambos, la novela y el entremés, le sirvieron para apartarse del *Ingenioso hidalgo* y establecer su propia práctica romanceril.

3.1. El modelo cervantino

Don Quijote de la Mancha no solo fue la principal voz romancística del *Ingenioso hidalgo*, sino también quien provocó alusiones de baladas en otros personajes; nadie más lo hizo en 1605. El ejemplo más representativo se dio en el capítulo 2, cuando el ventero socarrón continuó la cita de *Mis arreos son las armas* iniciada por don Quijote. La peculiaridad de este intercambio verbal radicaba en que cada participante usaba los versos que mejor se acomodaban a su causa. Y las causas no podían ser más distintas. El pasaje es una excelente analogía del diálogo romancístico que se estableció entre Cervantes y Avellaneda tras la publicación del *Ingenioso hidalgo*. Un diálogo que formó parte de un diálogo mayor, con resonancias en varias direcciones. La interpolación de baladas del *Ingenioso hidalgo* motivó a Avellaneda a continuar con el recurso en el *Segundo tomo*. Al igual que el ventero de 1605, el tordesillesco decidió hacerlo con propósitos diferentes a los de su fuente de inspiración.

Como parte de su estrategia escritural de *reverse engineering*, a Avellaneda le interesaba adoptar ciertos elementos del *Ingenioso hidalgo* —los superficiales— para darles a los lectores una base reconocible en lo que a la historia y a los personajes principales se refiere (Gómez Canseco, 2005, p. 94); a partir de ahí podía crear una novela y un héroe diferentes y, con ello, redirigir el mensaje de Cervantes. Algo similar ocurrió con el romancero. La imitación avellanediana de la práctica cervantina del género poético fue selectiva: acogió unos elementos e ignoró otros; sobre todo, se fijó en lo que Cervantes hizo menos o dejó de hacer, para potenciarlo. He aquí lo que el *Segundo tomo* adoptó del *Ingenioso hidalgo* en este terreno: un texto, *Marqués de Mantua*; los mecanismos de interpolación del género; los desdoblamientos de la personalidad con recitación de baladas (aventura de los mercaderes toledanos), y el *leitmotiv* romancístico como elemento del discurso del héroe.

Varios críticos han subrayado que cualquier novela de la época está en desventaja si se le compara con los *Quijotes*, y más de uno le concede cualidades al *Segundo tomo* (Gómez Canseco, 2014a, pp. 63*, 76*-78*;

Iffland, 1999, p. 16). Opino lo mismo con respecto al romancero. Avellaneda quiso hacer de su continuación una obra diferente y encontró en su modelo principal muchas pautas para lograr su propósito; merece crédito por haber identificado los diferenciadores potenciales y por haberlos aprovechado de manera ingeniosa, a veces. Los diferenciadores que Avellaneda percibió en el *Ingenioso hidalgo* fueron de tres tipos: elementos asociados con las baladas y abandonados por Cervantes antes de la segunda salida; elementos no relacionados con el género poético, y tendencias romancísticas poco exploradas en el *Ingenioso hidalgo*. Gómez Canseco, a quien tanto debe la investigación avellanediana y cervantina, sostuvo que «la construcción del apócrifo se basó en dos elementos que Cervantes había terminado por rechazar: las alteraciones de la personalidad y el romancero» (2014a, p. 48*); tiene razón en lo primero, no en lo segundo, según comprobamos en el capítulo anterior[10].

Cervantes abandonó los desdoblamientos de la personalidad en el capítulo siete. El más importante de los tres del *Ingenioso hidalgo*, el del héroe creyéndose Valdovinos y recitando versos de *Marqués de Mantua*, indujo a Avellaneda a convertir los desdoblamientos y la recitación de baladas en rasgos esenciales de la locura de su protagonista; el «Entremés famoso de los romances» lo motivaría a insistir en ellos. Ambos rasgos aparecen en el *Segundo tomo* con profusión y, a menudo, se combinan. En otras ocasiones el estímulo procedió de elementos ajenos al romancero. En el Martín Quijada que enuncia una balada tras otra hay un eco del Sancho Panza recitador de refranes del *Ingenioso hidalgo*, así como de la reconvención que don Quijote le hizo al escudero en 1605. La verborrea romancística de Quijada también es deudora de la del Bartolo del entremés. De nuevo, la pieza dramática influyó en la intensificación de un elemento procedente del *Ingenioso hidalgo*. Lejos de ser casuales, las diferencias estilísticas y temáticas entre los *corpora* de 1605 y 1614 son el resultado de la voluntad de Avellaneda de atender a los caminos abandonados o poco transitados por Cervantes, especialmente aquellos que concordaban con la perspectiva de intelectual al servicio de la clase señorial que distinguió al tordesillesco. Para un ferviente admirador de Lope —el romancerista nuevo más famoso—, debió de ser obvia la oportunidad que se abría con la ausencia de baladas artísticas ajenas en el *Ingenioso hidalgo*: incorporar la poesía de moda, o sea

[10] Era también la opinión de Ramón Menéndez Pidal (1943, pp. 31-32), de quien disentí en el capítulo I.

los romances nuevos, en su propia continuación. En el *Ingenioso hidalgo* hubo pocas baladas de asunto nacional; la porción inicial de la novela, en la cual se concentró Avellaneda, se cerraba con dos de ellas, cidianas. Esta circunstancia le indicaría al continuador que la materia nacional era una vía para apartarse de su predecesor; las lecturas recomendadas por el canónigo de Toledo reforzarían la conveniencia de explotar esa vía. El religioso toledano, el único personaje que no le había seguido el humor al don Quijote auténtico, fue una figura cara a Avellaneda, con quien compartió más de una línea ideológica. Entre las narraciones que el canónigo le recomienda a don Quijote como alternativa a las novelas de caballerías sobresalen las relacionadas con héroes españoles. La predilección de Quijada por los modelos rechazados por el protagonista cervantino concuerda con la inclinación que Avellaneda mostró hacia los referentes reales, y que Iffland señaló a otro respecto (1999, pp. 239, 241, 269).

3.2. El modelo del «Entremés famoso de los romances»

El «Entremés famoso de los romances» se publicó en la *Tercera parte de las comedias de Lope de Vega*, cuyo pie de imprenta la adjudica a las prensas barcelonesas de Sebastián de Cormellas (1612), aunque se trata de una falsificación sevillana, aparecida en 1612 (Moll, 1974). Hubo varias ediciones en los años siguientes, prueba del éxito de la recopilación; se trataba de Lope de Vega, nada menos. Al parecer, el entremés se imprimió en un suelto consultado por Adolfo de Castro; no consta que llegara a ponerse en escena, pero, como señaló Geoffrey L. Stagg, «lack of surviving evidence of performance [...] is no proof of lack of performance» (2002, p. 141). Es posible que Avellaneda también conociera al entremés por otros medios —una representación, una copia manuscrita, el suelto. Sin embargo, la popularidad de la *Tercera parte* y los paralelos entre algunas de sus obras y ciertos pasajes del *Segundo tomo* apuntan a que, para el tordesillesco, la recopilación fue la fuente principal del entremés (Rodríguez López Vázquez, 2010, p. 38). A partir de Juan Millé y Giménez (1930, pp. 119-123), más de un estudioso vio en la pieceeita dramática una sátira de Lope de Vega, con el loco Bartolo como caracterización del mismo Fénix (Martín Jiménez, 2014, p. 28; Pérez Lasheras, 1988, pp. 67-68; Rey Hazas, 2007, pp. 11-57; Stagg, 2002, pp. 137-138). Me pregunto si los contemporáneos lo percibieron de la misma manera,

sobre todo a la luz del testimonio del *Segundo tomo*, que —si aceptamos la hipótesis anterior— mostraría a un acérrimo defensor de Lope apoyándose en una pieza dirigida contra su ídolo, aquel «a quien tan justamente celebran las naciones extranjeras y la nuestra debe tanto» (prólogo, p. 7).

Algunos críticos notaron coincidencias entre el «Entremés famoso de los romances» y el *Segundo tomo* (Menéndez Pidal, 1943, p. 40; Rodríguez López Vázquez, 2010, p. 41), sin explorarlas en profundidad, al menos en lo que respecta al romancero. La deuda de la novela con el entremés se aprecia en varios terrenos. El legado, nada desdeñable, corrobora la especial inclinación al teatro que se ha destacado como particularidad de Avellaneda (Gómez Canseco, 2006; 2014a, pp. 55*-56*). El entremés le proporcionó al tordesillesco el patrón para la distribución de baladas en el *Segundo tomo*, el cual consistió en alternar los materiales propios con los intertextuales a lo largo de toda la novela, en lugar de concentrar los romances interpolados en los capítulos iniciales, como hizo Cervantes. Asimismo, la piececita dramática reforzó las sugerencias del *Ingenioso hidalgo*, cuyo capítulo 5 mostró a don Quijote de la Mancha desdoblado y recitando *Marqués de Mantua*, mientras el 25 exhibió a Sancho Panza pronunciando sartas de refranes y a su amo reconviniéndolo por ello. Es muy probable que estos capítulos motivaran a Avellaneda a singularizar el discurso de Martín Quijada a partir del romancero y el exceso, pero fue el entremés el que terminó por inclinar la balanza a favor de ambos. Avellaneda vio en Bartolo, el labrador que recita baladas sin ton ni son, el modelo para hacer de la verborrea romancística un rasgo distintivo de la locura de Quijada; también para convertir a su protagonista en un loco de un solo plano y, con ello, involucionarlo, separándolo definitivamente del don Quijote cervantino.

El «Entremés famoso de los romances» influyó en la selección de baladas del *Segundo tomo* y en los mecanismos de interpolación de las mismas. La continuación apócrifa y la pieza dramática comparten cuatro textos, por lo menos: *Ensíllenme el potro rucio*, *Marqués de Mantua*, *Adiéndose estaba Ivoya* y *Sale la estrella de Venus*[11]. En el entremés figura *Mira, Tarfe, que a Danaja*, uno de los romances del ciclo que inspiró —muy libremente— el personaje de don Álvaro Tarfe. Avellaneda solo tomó

[11] En el «Entremés famoso de los romances» *Ensíllenme el asno rucio* comienza con el *incipit* del romance lopesco y continúa con los versos de la parodia gongorina: «Ensíllenme el potro rucio / de mi padre Antón Lorente», etc. (vv. 31-32).

un ejemplo del *Ingenioso hidalgo*: *Marqués de Mantua*, que estaba en la piececita, circunstancia que diluye aún más la herencia cervantina en lo que a baladas concretas se refiere. Como indica el título, el entremés es una acumulación de romances; inserta alrededor de treinta, con desigual número de versos. El centón en sentido estricto figura después de *Marqués de Mantua*, en boca de un Bartolo que se cree alcaide de Baza; este centón fue el punto de partida para el de la perorata que Quijada, desdoblado en Bernardo del Carpio, emite en el capítulo 23. El centón del *Segundo tomo* es una variación interesante a uno de los mecanismos de interpolación de baladas heredados de 1605: el de los versos integrados al discurso del narrador o los personajes. Este centón también es el máximo exponente de la verborrea romancística de Quijada y una especie de anuncio del principio del fin.

El influjo del «Entremés famoso de los romances» sobre los estilos o temas de las baladas del *Segundo tomo* fue menor, confirmación de que Avellaneda tenía su propia agenda. El romancero nuevo era el de moda, así que el interés del tordesillesco por los textos artísticos no necesariamente vino del entremés. Tanto la pieza dramática como el *Segundo tomo* prefieren las baladas de autor culto, pero, mientras el entremés aprovecha muestras nuevas —salvo *Marqués de Mantua*—, la continuación apócrifa exhibe mayor variedad estilística: en los romances de autor culto dominan los nuevos, los cuales se complementan con varios eruditos; además, en el corpus de 1614 hay un buen número de ejemplos viejos. Las baladas moriscas dominan en el entremés, no en el *Segundo tomo*, el cual prefiere los asuntos épicos o históricos españoles, más acordes con las modas del momento de la escritura de Avellaneda y con la ideología nacionalista del autor. La organización de los apartados que siguen se basa en la primera ocurrencia de los romances.

4. La reconfiguración del protagonista: *Conde Claros preso* y *Respuesta del rey a la carta de Jimena*

Al igual que en el *Ingenioso hidalgo*, las primeras identificaciones seguras del *Segundo tomo* aparecen en el capítulo 2. Ambos capítulos, el de 1605 y el de 1614, interpolan dos baladas; en el suyo, Avellaneda no oculta la deuda con Cervantes, al contrario, hace ostentación de ella. En las páginas del *Segundo tomo* menudean recuerdos, alusiones y ecos del *Ingenioso hidalgo*, sin duda para resaltar el vínculo entre este y el libro que

los lectores tenían entre manos; para recordarles el modelo que, en este mismo capítulo, sufrirá un giro de 180° cuando se elimine una cualidad inherente al don Quijote de la Mancha auténtico: el amor por Dulcinea del Toboso. El capítulo 2 del *Segundo tomo* abrevó en varios pasajes del *Ingenioso hidalgo*: el diálogo entre don Quijote y Vivaldo (capítulo 13), la carta a Dulcinea (capítulo 25), la conversación entre amo y escudero sobre la misiva (capítulo 31), la enumeración del canónigo de Toledo (capítulo 47), entre otros; no obstante, fue el capítulo 2 del *Ingenioso hidalgo* el que dictó las pautas para incorporar al romancero en el capítulo correspondiente del *Segundo tomo*. Avellaneda percibió que *Mis arreos son las armas* y *Lanzarote y el Orgulloso* coadyuvaron a la autoconfiguración del don Quijote de Cervantes e hizo lo mismo con *Conde Claros preso* y *Respuesta del rey a la carta de Jimena*, pero en sentido contrario, involutivo. La meta era reconfigurar al protagonista. Al desamorar a Martín Quijada, Avellaneda alteró el desarrollo de la novela. De ahora en adelante, el motor de las hazañas del héroe no será la dama idealizada sino los caballeros de buen gusto, con don Álvaro Tarfe a la cabeza.

El *Ingenioso hidalgo* parodió las dos caras del amante de Iseo consagradas por la tradición caballeresca. En las novelas de caballerías el servicio amoroso era fundamental: no solo le permitía al caballero exhibir sus virtudes cortesanas, sino que muchas veces le proporcionaba el motivo para sus hazañas guerreras. Desde el principio, don Quijote estuvo consciente de que la dama era un componente imprescindible para la nueva persona que se estaba construyendo: «Limpias, pues, sus armas, hecho del morrión celada, puesto nombre a su rocín y confirmándose a sí mismo, se dio a entender que no le faltaba otra cosa sino buscar una dama de quien enamorarse, porque el caballero andante sin amores era árbol sin hojas y sin fruto y cuerpo sin alma» (I, 1, p. 46). Una vez creada, Dulcinea dio lugar a varias aventuras y no pocos desencuentros, burlas y palizas; es decir, la incorporación de la dama a la trama no repercutió únicamente en la autoconfiguración de don Quijote como caballero andante sino también en el desarrollo narrativo. Avellaneda se dio prisa en romper con el modelo. El capítulo 2 del *Segundo tomo* se abre retomando la condición de enamorado del protagonista y se cierra suprimiéndola. Camino a las justas de Zaragoza, el caballero granadino don Álvaro Tarfe se hospeda en casa de Quijada. En la sobremesa, a instancias del huésped, el anfitrión confiesa estar enamorado; el parlamento de Quijada enfatiza las dos facetas del caballero andante:

> Yo camino y he caminado por el camino real de la caballería andantesca, imitando en obras y en amores a aquellos valerosos y primitivos caballeros andantes que fueron luz y espejo de todos aquellos que, después de ellos, han [...] merecido profesar el sacro orden de caballería que yo profeso, como fueron el invicto Amadís de Gaula, don Belianís de Grecia y su hijo Esplandián, Palmerín de Oliva, Tablante de Ricamonte, el caballero del Febo y su hermano Rosicler, con otros valentísimos príncipes [...] a todos los cuales, ya que les he imitado en obras y haciendas, los sigo también en los amores (2, p. 25).

Aunque don Álvaro Tarfe apareció en el capítulo 1, es ahora cuando lo vemos realmente en acción. Y el personaje no tiene desperdicio. Es, para mí, el mayor logro de Avellaneda, la prueba fehaciente de que no era ningún tonto, de que sabía lo que estaba haciendo. Al poner en acción a Tarfe, el capítulo 2 introduce la figura del noble eutrapélico; con su «sutil entendimiento» (2, p. 25) y fina ironía, el granadino convertirá a Quijada en una marioneta al servicio de su círculo social. Otro giro de 180° que aparece ligado al romancero. El capítulo 2 expone, *in crescendo*, el entusiasmo de don Álvaro por la pieza de rey que acaba de descubrir[12]. Con el parlamento citado, el huésped confirma la locura de su anfitrión; le sigue el humor indagando sobre Dulcinea, un poco a la manera del Vivaldo del *Ingenioso hidalgo*, no sin antes recordarle que rebasa la edad apropiada para el amor. Quijada se queja de la ingratitud femenina y lee dos cartas a su interlocutor, con Sancho Panza presente.

La primera misiva, de Quijada a Dulcinea, imita la que el don Quijote cervantino escribió en Sierra Morena; en la de Avellaneda las alambicadas declaraciones de amor, mezcladas con reproches, se cierran: «Empero, lo que, señora, vos demando es que, si alguna desmesuranza he tenido, me perdonedes; que los yerros por amare, dignos son de perdonare» (2, p. 30). La justificación masculina procede del segmento más famoso de *Conde Claros preso* («Media noche era por filo, / los gallos querían cantar»; *Cancionero de romances* [Amberes s. a.], fol. 83r), popularísima balada juglaresca de asunto carolingio. *Conde Claros preso* se imprimió en numerosos romanceros de bolsillo y varios pliegos sueltos (Rodríguez Moñino, 1973, vol. 2, pp. 584, 659; 1997, núms. 477,

[12] «Por Dios, que, si el rey de España supiese que este entretenimiento había en este lugar, que, aunque le costase un millón, procurara tenerle consigo en su casa» (2, p. 32).

654, 936, 1017, 1018), además de registrarse en manuscritos (Labrador Herraiz y Di Franco, 1993, pp. 185, 186, 277) y citarse abundantemente (Armistead, Silverman y Katz, 2008, pp. 394–397)[13]. El segmento que nos interesa también circuló de manera independiente, con muchísimo éxito —fue musicalizado a morir; comienza: «Pésame de vos, el conde, / quanto me puede pesar, // que los yerros por amores, / dignos son de perdonar»; son las palabras que el arzobispo dirige a Claros, su sobrino, quien espera la ejecución por habérsele visto «con la infanta a bel hogar» (*Cancionero de romances* [Amberes s. a.], fols. 86v–87r, 84v). En la interpolación de *Conde Claros preso* en el *Segundo tomo* podría haber un eco del *Ingenioso hidalgo*, pues Claros es hijo de Reinaldos de Montalbán, mencionado por el don Quijote cervantino e inspirador del último desdoblamiento de la personalidad de este (I, 1, p. 43; I, 7, pp. 96–97). No obstante, fue a Avellaneda a quien se le ocurrió asociar a su protagonista con el amante más fogoso del romancero.

Como Cervantes, Avellaneda se sumó a la costumbre de usar versos de baladas como elementos fraseológicos del idioma. Nada más fácil. *Conde Claros preso* había cedido varios octosílabos a la lengua coloquial[14]; cuatro se citan en el *Segundo tomo*, dos en la carta que nos ocupa y dos en el capítulo 32 —los examinaré en el apartado dedicado a *Sale la estrella de Venus* (II.10). Una frase hecha suele cargarse de segundas intenciones. Al hacer que Quijada se equipare con Claros de Montalbán, Avellaneda resaltó la distancia que separaba a ese hidalgo marchito del prototipo del amante ardiente y dispuesto a llevar hasta las últimas consecuencias el servicio de amor. Enunciados por el propio Quijada, los versos hacían aún más ridícula la inclinación amorosa de quien no era hombre para ello, ni por el físico ni por la edad, como apuntó don Álvaro[15]. El contraste cómico como estrategia de degradación venía de Cervantes, quien lo aplicó a *Lanzarote y el Orgulloso* y al servicio de

[13] El romance fue frecuentísimo en ensaladas de la segunda mitad del Quinientos y principios del Seiscientos (Piacentini, 1984, p. 1163).

[14] En el *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, de Correas, figuran: «Los yerros por amores / dinos son de perdonar», «más envidia he de vos, conde, / que mancilla ni pesar», «pésame de vos, el conde» (pp. 476, 495, 634); el *Tesoro de la lengua castellana o española*, de Covarrubias, registra «Media noche era por filo, / los gallos querían cantar» (*s.v.* «fil»).

[15] «Admírome no poco, señor Quijada, que un hombre como vuesa merced, flaco y seco de cara, y que, a mi parecer, pasa ya de los cuarenta y cinco, ande enamorado, porque el amor no se alcanza sino con muchos trabajos, malas noches,

amor en el capítulo 2 del *Ingenioso hidalgo*. En este y otros pasajes del *Segundo tomo* el objetivo de la burla no es tanto el amor caballeresco sino resaltar lo absurdo de la locura de Quijada y la necesidad de constreñirla; en otras palabras, preparar el terreno para eliminar la independencia del protagonista. No pasemos por alto la calidad del interlocutor: un representante de la alta nobleza, no las mozas del partido ni el ventero andaluz de dudoso currículo, a quienes el don Quijote auténtico había recitado sendos romances en el capítulo 2 del *Ingenioso hidalgo*. Con don Álvaro se introduce la dimensión más característica del *Segundo tomo*: la fiesta confiscada. Como señaló Iffland, siguiendo a Jacques Heers, la fiesta confiscada es «una versión bastardeada del Carnaval» destinada al entretenimiento cortesano (1999, pp. 263, 286). En el capítulo 2 del *Segundo tomo* quien se ríe de la degradación de Quijada no son los inferiores al hidalgo sino la condescendiente sinécdoque de la clase que presidirá la burla de la novela.

En el capítulo 2 del *Ingenioso hidalgo* la cita de *Mis arreos son las armas*, por parte de don Quijote, generó una reacción romancística en el ventero socarrón. Avellaneda adoptó el recurso cervantino, con modificaciones: al comentar la carta de Quijada a Dulcinea, don Álvaro no continúa la balada que escuchó sino que trae a colación una distinta, cidiana. El asunto del poema y el cuestionamiento de la fabla de la misiva facilitan que Quijada se identifique con héroes nacionales:

> —Por Dios —dijo don Álvaro riéndose—, que es la más donosa carta que en su tiempo pudo escribir el rey don Sancho de León a la noble doña Jimena Gómez, al tiempo que, por estar ausente della el Cid, la consolaba. Pero, siendo vuesa merced tan cortesano, me espanto que escribiese esa carta [...] tan a lo del tiempo antiguo, porque ya no se usan esos vocablos en Castilla, si no es cuando se hacen comedias de los reyes y condes de aquellos siglos dorados.
>
> —Escríbola desta suerte —dijo don Quijote—, porque ya que imito a los antiguos en la fortaleza, como son al conde Fernán González, Peranzules, Bernardo y al Cid, los quiero también imitar en las palabras (2, p. 30).

Don Álvaro Tarfe resume el argumento de *Respuesta del rey a la carta de Jimena* («Pidiendo a las diez del día / papel a su secretario»; *Romancero*

peores días, mil disgustos, celos, zozobras, pendencias y peligros, que todos estos y otros semejantes son los caminos por donde se camina al amor» (2, pp. 25–26).

general, fols. 362r-363v), balada artística publicada en el *Romancero general* (Madrid, 1600, 1602) y algún pliego suelto (Rodríguez Moñino, 1973, vol. 2, p. 660; 1997, núm. 731); en ella, Fernando I el Magno, no su hijo Sancho II de Castilla, le escribe a una Jimena impaciente por tener a su lado al Campeador[16]. Antes, al principio de la conversación con don Álvaro, Quijada se había equiparado con héroes históricos y fabulosos, uno de los cuales era el Cid: «Hecho, en aventuras, un Amadís; en gravedad, un Cévola; en sufrimiento, un Perianeo de Persia; en nobleza, un Eneas; en astucia, un Ulises; en constancia, un Belisario; y en derramar sangre humana, un bravo Cid Campeador» (2, p. 27). El esquema sintáctico de la enumeración recuerda el usado por el canónigo de Toledo en el *Ingenioso hidalgo* (Joly, 1996, pp. 156-157). La impronta del religioso toledano se hace sentir desde el inicio del *Segundo tomo*, y el personaje fue definitivo para la orientación temática del corpus avellanediano, pues ayudó a ver lo que Cervantes hizo menos[17]. Quijada privilegia los modelos de héroes que el don Quijote cervantino rechazó de manera tajante: los nacionales, los mismos que el canónigo le sugirió al manchego en el capítulo 49 de 1605. Sobre el particular, nótese que en la respuesta a don Álvaro, a propósito de la fabla, Quijada solo se equipara con héroes españoles[18]. En esta segunda equiparación, el protagonista apócrifo hace explícita su adhesión a los modelos de héroes nacionales, los cuales dominarán en los romances que emite, así como en los desdoblamientos de la personalidad que sufre. Todo ello en franco contraste con el don Quijote cervantino, quien emulaba a los varones de las novelas de caballerías y, cuando de figuras romancísticas se trataba, prefería a un caballero extranjero, Lanzarote del Lago, completamente olvidado por el *Segundo tomo*.

El don Quijote de Cervantes necesitaba de los otros para terminar de hacerse, y Avellaneda lo entendió bien. Por eso, el diálogo de Quijada

[16] La anécdota es inventada y responde a otro romance, *Jimena preñada le escribe al rey* («En los solares de Burgos / a su Rodrigo aguardando»; *Romancero general*, fol. 197v).

[17] El *Segundo tomo* comienza con Quijada recuperándose gracias a la ingesta de «pistos y cosas conservativas y sustanciales» (1, p. 13) y a la lectura de obras piadosas (*Flos sanctorum* de Villegas, *Evangelios y epístolas de todo el año* en vulgar y *Guía de pecadores* de fray Luis de Granada); estas últimas concuerdan con las recomendaciones del religioso toledano.

[18] Fernán González y el Cid aparecieron entre los héroes mencionados por el canónigo de Toledo (I, 49, p. 616).

general, fols. 362r-363v), balada artística publicada en el *Romancero general* (Madrid, 1600, 1602) y algún pliego suelto (Rodríguez Moñino, 1973, vol. 2, p. 660; 1997, núm. 731); en ella, Fernando I el Magno, no su hijo Sancho II de Castilla, le escribe a una Jimena impaciente por tener a su lado al Campeador[16]. Antes, al principio de la conversación con don Álvaro, Quijada se había equiparado con héroes históricos y fabulosos, uno de los cuales era el Cid: «Hecho, en aventuras, un Amadís; en gravedad, un Cévola; en sufrimiento, un Perianeo de Persia; en nobleza, un Eneas; en astucia, un Ulises; en constancia, un Belisario; y en derramar sangre humana, un bravo Cid Campeador» (2, p. 27). El esquema sintáctico de la enumeración recuerda el usado por el canónigo de Toledo en el *Ingenioso hidalgo* (Joly, 1996, pp. 156-157). La impronta del religioso toledano se hace sentir desde el inicio del *Segundo tomo*, y el personaje fue definitivo para la orientación temática del corpus avellanediano, pues ayudó a ver lo que Cervantes hizo menos[17]. Quijada privilegia los modelos de héroes que el don Quijote cervantino rechazó de manera tajante: los nacionales, los mismos que el canónigo le sugirió al manchego en el capítulo 49 de 1605. Sobre el particular, nótese que en la respuesta a don Álvaro, a propósito de la fabla, Quijada solo se equipara con héroes españoles[18]. En esta segunda equiparación, el protagonista apócrifo hace explícita su adhesión a los modelos de héroes nacionales, los cuales dominarán en los romances que emite, así como en los desdoblamientos de la personalidad que sufre. Todo ello en franco contraste con el don Quijote cervantino, quien emulaba a los varones de las novelas de caballerías y, cuando de figuras romancísticas se trataba, prefería a un caballero extranjero, Lanzarote del Lago, completamente olvidado por el *Segundo tomo*.

El don Quijote de Cervantes necesitaba de los otros para terminar de hacerse, y Avellaneda lo entendió bien. Por eso, el diálogo de Quijada

[16] La anécdota es inventada y responde a otro romance, *Jimena preñada le escribe al rey* («En los solares de Burgos / a su Rodrigo aguardando»; *Romancero general*, fol. 197v).

[17] El *Segundo tomo* comienza con Quijada recuperándose gracias a la ingesta de «pistos y cosas conservativas y sustanciales» (1, p. 13) y a la lectura de obras piadosas (*Flos sanctorum* de Villegas, *Evangelios y epístolas de todo el año* en vulgar y *Guía de pecadores* de fray Luis de Granada); estas últimas concuerdan con las recomendaciones del religioso toledano.

[18] Fernán González y el Cid aparecieron entre los héroes mencionados por el canónigo de Toledo (I, 49, p. 616).

general, fols. 362r-363v), balada artística publicada en el *Romancero general* (Madrid, 1600, 1602) y algún pliego suelto (Rodríguez Moñino, 1973, vol. 2, p. 660; 1997, núm. 731); en ella, Fernando I el Magno, no su hijo Sancho II de Castilla, le escribe a una Jimena impaciente por tener a su lado al Campeador[16]. Antes, al principio de la conversación con don Álvaro, Quijada se había equiparado con héroes históricos y fabulosos, uno de los cuales era el Cid: «Hecho, en aventuras, un Amadís; en gravedad, un Cévola; en sufrimiento, un Perianeo de Persia; en nobleza, un Eneas; en astucia, un Ulises; en constancia, un Belisario; y en derramar sangre humana, un bravo Cid Campeador» (2, p. 27). El esquema sintáctico de la enumeración recuerda el usado por el canónigo de Toledo en el *Ingenioso hidalgo* (Joly, 1996, pp. 156-157). La impronta del religioso toledano se hace sentir desde el inicio del *Segundo tomo*, y el personaje fue definitivo para la orientación temática del corpus avellanediano, pues ayudó a ver lo que Cervantes hizo menos[17]. Quijada privilegia los modelos de héroes que el don Quijote cervantino rechazó de manera tajante: los nacionales, los mismos que el canónigo le sugirió al manchego en el capítulo 49 de 1605. Sobre el particular, nótese que en la respuesta a don Álvaro, a propósito de la fabla, Quijada solo se equipara con héroes españoles[18]. En esta segunda equiparación, el protagonista apócrifo hace explícita su adhesión a los modelos de héroes nacionales, los cuales dominarán en los romances que emite, así como en los desdoblamientos de la personalidad que sufre. Todo ello en franco contraste con el don Quijote cervantino, quien emulaba a los varones de las novelas de caballerías y, cuando de figuras romancísticas se trataba, prefería a un caballero extranjero, Lanzarote del Lago, completamente olvidado por el *Segundo tomo*.

El don Quijote de Cervantes necesitaba de los otros para terminar de hacerse, y Avellaneda lo entendió bien. Por eso, el diálogo de Quijada

[16] La anécdota es inventada y responde a otro romance, *Jimena preñada le escribe al rey* («En los solares de Burgos / a su Rodrigo aguardando»; *Romancero general*, fol. 197v).

[17] El *Segundo tomo* comienza con Quijada recuperándose gracias a la ingesta de «pistos y cosas conservativas y sustanciales» (1, p. 13) y a la lectura de obras piadosas (*Flos sanctorum* de Villegas, *Evangelios y epístolas de todo el año* en vulgar y *Guía de pecadores* de fray Luis de Granada); estas últimas concuerdan con las recomendaciones del religioso toledano.

[18] Fernán González y el Cid aparecieron entre los héroes mencionados por el canónigo de Toledo (I, 49, p. 616).

y don Álvaro imita el que don Quijote y el ventero sostuvieron en el capítulo 2 del *Ingenioso hidalgo*, cuando el aspirante a caballero andante se dirigía al castellano del castillo —más adelante padrino de investidura[19]. Creo, con Iffland, que al tordesillesco —partidario del inmovilismo social— le molestó esa «tendencia obsesiva de don Quijote a ascender socialmente a la gente con la que va topando, carnavalizando toda la estructura social a cada paso» (1999, p. 63). En el capítulo 2 del *Segundo tomo* la respuesta a la transgresión cervantina fue darle al protagonista un noble de verdad como interlocutor; alguien que, además de seguirle el humor, marcara inequívocamente la dirección de la risa de la novela: descendente más que polidireccional. De ahí la autonomía romancística de don Álvaro. Quien se convertiría en el motor de las acciones de la marioneta no podía supeditarse a ella, tenía que distinguirse de ese ventero de baja ralea y sentar sus fueros —y los de su clase—, desde el principio; en otras palabras, introducir su propia balada.

El personaje de don Álvaro Tarfe está vagamente perfilado sobre los moros idealizados del romancero nuevo; su etnicidad se apoya en el apellido —hubo todo un ciclo sobre el moro Tarfe— y los orígenes que declaró ante Quijada: «Respondió [...] que decendía del antiguo linaje de los moros Tarfes de Granada, deudos cercanos de sus reyes y valerosos por sus personas [...], de los Abencerrajes, Zegríes, Gomeles y Mazas, que fueron cristianos después que el católico rey Fernando ganó la insigne ciudad de Granada» (1, p. 21). A Lope de Vega le gustaba jugar con su biografía amorosa en los romances que componía, y uno de sus disfraces favoritos fue el morisco; es posible que la práctica del Fénix influyera en la etnicidad que Avellaneda le confirió a don Álvaro. Por lo demás, el Tarfe del *Segundo tomo* es un morisco completamente asimilado; fuera de los detalles apuntados, nada lo distingue de los aristócratas con quienes se codea en Zaragoza y Madrid. A primera impresión, esta maurofilia del *Segundo tomo* parecería fuera de tiempo. Cuando el libro se escribe los asuntos de moda en el romancero nuevo son los heroicos —en especial los nacionales—, y el sentimiento antimorisco campea en el entorno socio-político. Creo, sin embargo, que la decisión

[19] Casi al final del capítulo 2 del *Segundo tomo* hay un recuerdo directo del ventero del *Ingenioso hidalgo*; Quijada le refiere a Sancho los preparativos para la tercera salida: «Llevaremos dineros y provisiones y una maleta con nuestra ropa, que ya he echado de ver que es muy necesario» (2, p. 36). El recuerdo se extiende a los siguientes capítulos (3, p. 45; 4, p. 46).

de Avellaneda fue deliberada, que le otorgó un origen morisco a su personaje para consolidar la orientación nacionalista del *Segundo tomo*, la cual se fortalecería con el respaldo de un representante de la minoría vencida. Don Álvaro no es un morisco cualquiera, pertenece a la aristocracia y defiende los postulados de esta: desde un principio recalca que sus antepasados se convirtieron tras la toma de Granada y es él quien, al citar una balada cidiana, introduce los asuntos nacionales en la novela.

La segunda carta que Quijada le lee a don Álvaro contiene la respuesta de Dulcinea. En tono airado, Aldonza Lorenzo defiende su derecho a la rusticidad y le prohíbe a «Martín Quijada, el mentecapto» elevarla de categoría social, con títulos o «nombres burlescos» (2, p. 31). Quijada se queja con don Álvaro sobre la ingratitud femenina, y Sancho continúa su diatriba contra Aldonza. Al final del capítulo 2, después de negociar con Sancho las condiciones de la tercera salida (salario mensual), Quijada decide, con inusitado pragmatismo, prescindir de Dulcinea:

> Pues [...] se me ha mostrado tan inhumana y cruel y, lo que es peor, desagradecida a mis servicios, sorda a mis ruegos, incrédula a mis palabras y, finalmente, contraria a mis deseos, quiero probar, a imitación del Caballero del Febo, que dejó a Claridiana, y otros muchos que buscaron nuevo amor, y ver si en otra hallo mejor fe y mayor correspondencia a mis fervorosos intentos (2, p. 36).

Quijada renuncia a Dulcinea porque esta se comporta como una «bella dama sin piedad», o sea, como se esperaba que se comportaran las amadas del amor cortés —modelo de las relaciones amorosas en las novelas de caballerías. La actitud de Quijada confirma su incapacidad para el amor. A pesar de lo que afirma en el párrafo citado, y de las quimeras con que sueña al cerrar el capítulo, Quijada no volverá a pensar en el amor. Ya es otro don Quijote, el «árbol sin hojas y sin fruto y cuerpo sin alma» que desdeñaba su contraparte cervantina (I, 1, p. 46). Apenas ha empezado el *Segundo tomo* y el protagonista está perdiendo —a pasos agigantados— la multiplicidad de planos que lo caracterizó en el *Ingenioso hidalgo*. En el capítulo analizado el romancero contribuye significativamente a la involución del héroe, pues *Conde Claros preso* y *Respuesta del rey a la carta de Jimena* preparan el terreno para desamorar a Quijada. Con la eliminación de la dama, el protagonista pierde también la independencia de que gozó en 1605, cuando no solo se hizo a sí mismo sino que escogió a su propio motor: Dulcinea. Por imaginario que

fuera, este motor dependía del héroe, de su propia locura, sin ataduras. Con Dulcinea ausente de la novela, Avellaneda entregó a Quijada a los caballeros de buen gusto, el nuevo motor de la obra. Con esta acción se eliminaban las resonancias inquietantes de la locura del don Quijote cervantino y se definía la nueva dimensión de la locura de Quijada: una locura que hay que controlar y destinada a divertir a la clase señorial, sin alterar el orden social, el cual empieza a restablecerse gracias al contundente rechazo de la Aldonza de 1614.

5. La tercera salida

5.1. La materia morisca: Ensíllenme el potro rucio

El capítulo 4 del *Segundo tomo* interpola dos baladas distintas, en estilo y tema: la morisca *Ensíllenme el potro rucio*, de Lope de Vega, y la vieja juglaresca *Marqués de Mantua*, objeto del siguiente apartado. Con *Ensíllenme el potro rucio* Avellaneda incorpora de lleno el romancero morisco, anunciado en los capítulos anteriores con el personaje de don Álvaro Tarfe. La temática morisca es otra de las desviaciones de Avellaneda al modelo del *Ingenioso hidalgo*, en el cual faltan ejemplos con estos asuntos[20]. En el *Segundo tomo* figuran dos baladas moriscas; la última, *Sale la estrella de Venus*, también del Fénix, cierra las identificaciones seguras de la novela. Ambos poemas se cuentan entre las muestras más célebres del romancero artístico. La parodia más famosa de *Ensíllenme el potro rucio* y la versión seria de *Sale la estrella de Venus* están en el «Entremés famoso de los romances»[21]; las dos baladas —en versiones canónicas— pasaron a la *Historia de los bandos de los Zegríes y Abencerrajes* de Pérez de Hita, otra de las lecturas del tordesillesco. Gran admirador de Lope y más seguidor de «la corriente del uso» (I, prólogo, p. 10) que Cervantes, Avellaneda no se resistió a aprovechar unos textos tan populares.

[20] Ni el *Ingenioso hidalgo* ni el *Segundo tomo* interpolan romances nuevos de asunto pastoril. La primera parte cervantina incluyó una parodia a lo rústico (*Yo sé, Olalla, que adoras*), además de pasajes pastoriles (discurso de la Edad de Oro, historia de Marcela y Grisóstomo, historia de Leandra); en la continuación apócrifa no hay ni unas ni otros, aunque el protagonista de Avellaneda es predominantemente urbano.

[21] La parodia gongorina, *Ensíllenme el asno rucio*, es la más conocida, pero dista de ser la única (Góngora, *Romances*, vol. I, pp. 345-346).

Casi todos los críticos concuerdan en la autoría lopesca de *Ensíllenme el potro rucio* (1585) (Vega, *Romances de juventud*, pp. 162-163), el cual se publicó en diversas *Flores de varios romances*, el *Romancero general* (Madrid, 1600, 1602, 1604, 1614) y algún pliego suelto (Rodríguez Moñino, 1973, vol. 2, pp. 486-487; 1997, núm. 487.5), amén de registrarse en manuscritos (Labrador Herraiz y DiFranco, 1993, p. 131). La balada se citó, imitó y parodió abundantemente. Los asuntos moriscos constituyeron la primera de las tres tendencias temáticas más importantes del romancero nuevo, probablemente la tendencia más exitosa; el público conocía sus códigos y sus textos más divulgados. Como la inmensa mayoría de las baladas moriscas, *Ensíllenme el potro rucio* es un poema amoroso con escenografía granadina: a punto de dirigirse a la guerra, Azarque le pide a Adalifa —*in absentia*— que no lo olvide. En el argumento se ha visto un trasunto de los amores de Lope con Elena Osorio, así como de la expedición del Fénix a las Azores, en 1583 (Vega, *Romances de juventud*, pp. 164-165). El texto comienza con una de esas prolijas descripciones de vestuario tan caras al romancero morisco; habla Azarque:

> Ensíllenme el potro ruzio
> del alcayde de los Vélez,
> dénme el adarga de Fez
> y la jazerina fuerte.

Además de lanza, casco, bonete, toca, el atuendo masculino se complementará con:

> [...] aquella medalla en quadro
> que dos ramos la guarnecen
> con las hojas de esmeraldas,
> por ser los ramos laureles,
> y un Adonis que va a caça
> de los javalíes monteses,
> dexando su diosa amada,
> y dize la letra: *Muere* (*Romancero general*, fol. 2r).

Estas adarga y medalla son las que recupera Martín Quijada. Antes de la tercera salida, Quijada se elabora una adarga «tan grande como una rueda de hilar cáñamo» (3, p. 45); en el camino, alardea de su valor frente a Sancho Panza, quien —según el amo— comprobará en las justas de Zaragoza lo que Quijada ha dicho:

> Allí verás, por vista de ojos, lo que te digo. Pero es menester, Sancho, para esto, en esta adarga que llevo (mejor que aquella de Fez que pedía el bravo moro granadino, cuando a voces mandaba que le ensillasen el potro rucio del alcalde de los Vélez), poner alguna letra o divisa que denote la pasión que lleva en el corazón el caballero que la trae en su brazo. Y, así, quiero que, en el primer lugar que llegáremos, un pintor me pinte en ella dos hermosísimas doncellas que estén enamoradas de mi brío y el dios Cupido encima, que me esté asestando una flecha, la cual yo reciba en el adarga, riendo de él y teniéndolas en poco a ellas, con una letra que diga al derredor de la adarga *El Caballero Desamonado*, poniendo encima esta curiosa, aunque ajena, de suerte que esté entre mí y entre Cupido y las damas (4, p. 47).

Siguen la cuarteta y el comentario sobre los cuernos consentidos, con la pulla del «castillo de San Cervantes» (4, p. 48), dirigida a Cervantes. El pasaje citado toma elementos de la aventura del cuerpo muerto, en especial el mote que el Sancho auténtico creó para su amo, *Caballero de la Triste Figura*, y por el cual don Quijote de la Mancha determinó «de hacer pintar, cuando haya lugar, en mi escudo una muy triste figura» (I, 19, p. 224). En el pasaje del *Segundo tomo* Avellaneda superpone una balada muy conocida al recuerdo del *Ingenioso hidalgo* para reafirmar el desamoramiento de su protagonista. El artilugio se apoya en la comparación entre las dos adargas, la de Azarque y la de Quijada. Como es habitual en los romances moriscos, el ambiente de *Ensíllenme el potro rucio* es caballeresco, nazarí pero caballeresco. El atuendo vistoso de Azarque y las escaramuzas que anticipan las armas que porta se avienen bien con las expectativas de Quijada sobre las justas de Zaragoza; el hidalgo avellanediano es un fatuo que no solo se apropia de unas armas milanesas ajenas, sino que se pavonea con ellas frente a Sancho. El ambiente caballeresco de *Ensíllenme el potro rucio* favoreció la interpolación de la balada en el pasaje; sin embargo, desde el principio se anuncia que la adarga de Quijada irá por un camino distinto —«mejor que aquella de Fez»—, incluso contradictorio. Avellaneda se valió de un romance de separación amorosa forzosa para subrayar el desamoramiento voluntario del protagonista, un desamoramiento que Quijada pretende hacer público de una manera muy gráfica, con detalles sugeridos por la imagen de la medalla de Azarque: Cupido frente a Adonis, separación forzosa frente a rechazo, letras en ambas, la medalla y la adarga, etc. Quijada mencionará la adarga de Fez al aceptar el reto de Bramidán de Tajayunque (12, p. 133). Entre paréntesis, a Avellaneda le encanta la relación de la escritura

con la cultura material. Mucho más que en el *Ingenioso hidalgo*, en el *Segundo tomo* abundan los ejemplos de letras o poesía no romancística inscritos en soportes diferentes al papel.

5.2. El juramento caballeresco: Marqués de Mantua

Marqués de Mantua es el único romance común al *Ingenioso hidalgo* y al *Segundo tomo*, aunque su importancia es mucho menor en la continuación apócrifa. Cervantes aprovechó la balada unas seis veces e hizo del juramento de Danés Urgel el *leitmotiv* del don Quijote de la Mancha auténtico. Avellaneda retomó el juramento y lo usó en detalle en dos ocasiones, pero dotó a Martín Quijada de un nuevo *leitmotiv* romancístico, procedente de *Ya se sale Diego Ordóñez*[22]. Conservar una balada del *Ingenioso hidalgo* coadyuvaba al propósito de Avellaneda de subrayar los nexos con la obra que continuaba para después distanciarse de ella. El que *Marqués de Mantua* figurara en el «Entremés famoso de los romances» seguramente influyó en que el poema pasara al *Segundo tomo*. Al igual que Cervantes, Avellaneda contrapuso la solemnidad del juramento caballeresco a la realidad de su protagonista; sin embargo, la naturaleza de la burla avellanediana es distinta. Es una burla que tiende a ser obvia, unidimensional y más orientada a la sátira que a la parodia. Una burla que, como en otros momentos del *Segundo tomo*, busca subrayar la locura absurda de Quijada; en esta ocasión pondrá el acento en los sinsentidos y la verborrea.

La venta del Ahorcado es el primer espacio público al que llegan amo y escudero tras dejar la aldea; el nombre de esta última, *Argamesilla*, fue otro de los huecos del *Ingenioso hidalgo* que Avellaneda se apresuró a rellenar, en este caso a solo unas líneas de empezado el *Segundo tomo* (1, p. 13)[23]. La venta del Ahorcado recupera elementos de 1605, en especial la figura de Maritornes la asturiana, origen de la innominada moza gallega de los capítulos 4 y 5 del *Segundo tomo*. En el *Ingenioso hidalgo* el ambiente prostibulario se manifestó a través de ciertos personajes

[22] Hay otra alusión (5, p. 59), muy rápida, que complementa la del capítulo 4 que analizaré enseguida.

[23] Unas líneas más adelante, Avellaneda le otorgó un antropónimo a la sobrina, *Madalena*, a quien mató en el mismo capítulo (1, pp. 13–14). La sobrina carecía de nombre en el *Ingenioso hidalgo*; el testamento del segundo *Quijote* la llama *Antonia Quijana* (II, 74, p. 1333).

femeninos secundarios, como las mozas del partido y Maritornes[24]. Proclive a la exageración y la repetición, Avellaneda trasladó los rasgos prostibularios a las tres mujeres más importantes de su novela: Mari Gutiérrez, la moza gallega y Bárbara de Villatobos, a quienes recargó las tintas. Mari no aparece en la escena narrativa del *Segundo tomo*; es Sancho Panza, el marido, quien declara —de manera oblicua— que su cónyuge se prostituye, aunque todo indica que la mueve más la lujuria que la necesidad económica (Altamirano, 2018a, pp. 1062-1064). La moza gallega y Bárbara ejercen la prostitución abiertamente, aunque la segunda es prostituta independiente y la primera, no.

En el capítulo 4, tanto el vientre como el narrador —o ella misma— se han encargado de subrayar el oficio prostibulario de la moza gallega, quien le ofrece sus servicios a Martín Quijada («¿Gusta vuesa merced le quite las botas, o le limpie los zapatos, o que me quede aquí esta noche, por si algo se le ofreciere?»; 4, p. 55), aunque termina presentándose como una doncella engañada por un capitán. Quijada responde así a las lágrimas femeninas:

> Por el orden de caballería os juro y prometo como verdadero caballero andante, cuyo oficio es desfacer semejantes tuertos, de no comer pan en manteles, nin con la reina folgare, nin peinarme barba o cabello, nin cortarme las uñas de los pies ni de las manos, y aun de non entrar en poblado, pasadas las justas donde agora voy a Zaragoza, fasta faceros bien vengada de aquese desleal caballero o capitán (4, pp. 55-56).

Como dije a propósito del *Ingenioso hidalgo*, las interpolaciones de Cervantes y Avellaneda no coinciden con las versiones antiguas conocidas de *Marqués de Mantua*. Los escritores debieron de usar una versión no conservada o, más probablemente, una versión contaminada con *Jimena pide justicia* desde antiguo. En cualquier caso, Avellaneda manipuló

[24] Con base en el ejemplo de *La pícara Justina* (Medina del Campo, 1605), cuya protagonista es hija de mesonero, Augustin Redondo (1998, pp. 151-158) cree que la venterita del *Ingenioso hidalgo* también es prostituta, aunque reconoce que su presentación como «doncella, muchacha y de muy buen parecer» (1, 16, p. 182) contradice el habitual retrato de este tipo de personajes. Es cierto que el *semidoncellas* y la participación en la burla del capítulo 43 cubren de connotaciones sexuales a la joven, pero no es suficiente para convertirla en prostituta; recuérdese que es Maritornes quien lleva la voz cantante en el pasaje de 1605. El estatus de la venterita a este respecto es, pues, ambiguo.

a su antojo el hipotexto; para ello recurrió a la refundición de versos de la balada, un procedimiento cercano a la contrahechura. En el cancionero amberino sin año el juramento del marqués lee:

> Juro por Dios poderoso y por santa María su madre,
> y al santo sacramento que aquí suelen celebrare,
> de nunca peynar mis canas, ni las mis barvas cortare,
> de no vestir otras ropas, ni renovar mi calçare,
> de no entrar en poblado, ni las armas me quitare
> sino fuere una hora para mi cuerpo alimpiare,
> de no comer a manteles, ni a la mesa me assentare
> (fols. 41r-41v).

Avellaneda cita textualmente algún verso (*poblado*), junta dos octosílabos en una frase (*canas, barbas*) y extiende las privaciones a las uñas, las cuales —huelga decirlo— no tenían la importancia que el cabello o las barbas en el mundo caballeresco. Dos votos más proceden de sendos versos de *Jimena pide justicia*: "Ni comer pan a manteles, / ni con la reyna holgar" (*Cancionero de romances* [Amberes, 1550], p. 225); Quijada los usa *verbatim*, frente al «ni con su mujer folgar» del don Quijote auténtico (I, 10, p. 127). Se trata de una enmienda absurda, pues Quijada tampoco tiene con quién folgar, ni muestra el menor interés por el sexo. Avellaneda retomará la burla sobre *folgar* en el capítulo 12. A la manipulación del juramento se suma el bajo estrato social de la interpelada, a quien se presenta como una prostituta de baja estofa y nada más.

La burla de la sexualidad cuaresmal del protagonista procede del *Ingenioso hidalgo*, en cuyo capítulo 16 vimos aflorar los deseos eróticos de don Quijote durante la entrevista nocturna con Maritornes. Quijada, en cambio, carece completamente de ese plano, es inepto para cualquier tipo de amor; por eso no entiende «la música de la gallega» (4, p. 57). El desamoramiento del capítulo 2 del *Segundo tomo* fue el primer gran paso para distinguir a Quijada de su predecesor. La censura de la sensualidad previa —la de 1605— se reforzará rodeando al nuevo protagonista de prostitutas —a cual más grotesca—, e incrementando la estulticia de Quijada en sus interacciones con ellas. De nuevo, Avellaneda se apoyó en el *Ingenioso hidalgo* para lograrlo: eligió una característica de la personalidad de la reversible Maritornes —la ligereza sexual— y la convirtió en rasgo único, inequívoco y exacerbado *ad nauseam*. Lo que

el narrador cervantino insinuó —primero— y aclaró —después—[25], el ventero avellanediano lo establece sin ambages, desde el principio: «Si quiere posada, entre, que le daremos buena cena y mejor cama; y aun, si fuere menester, no faltará una moza gallega que le quite los zapatos, que, aunque tiene las tetas grandes, es ya cerrada de años y, como vuesa merced no cierre la bolsa, no haya miedo que ella cierre los brazos ni deje de recebirle en ellos» (4, p. 53).

A Avellaneda le interesan particularmente las relaciones comerciales. No solo es él quien le asigna un salario a Sancho —otro hueco del *Ingenioso hidalgo*— sino que se regodea en hablar de dinero en el pasaje que nos ocupa[26]. La prostitución era el segundo oficio de Maritornes, pero Cervantes presentó a la asturiana sobre todo como un ente sensual; el relato de su interacción con el arriero está lleno de simpáticas ambigüedades, las cuales dejan entrever que no se acuesta con el de Arévalo solo por dinero[27]. En cambio, en la cita del *Segundo tomo*, la bolsa que menciona el ventero deja claro que se trata de una transacción comercial. Como era común en la vida real (Colón Calderón, 2005, pp. 314-315), amén de la literatura (Joly, 1982, pp. 409-446), este ventero forma parte de la red

[25] «Cuéntase de esta buena moza que jamás dio semejantes palabras [acostarse con el arriero] que no las cumpliese [...] porque presumía muy de hidalga, y no tenía por afrenta estar en aquel servicio de servir en la venta» (I, 16, p. 186). Además de la polisemia de *servir* (Redondo, 1998, pp. 153-156), recuérdese la de *buena*: «*Buen hombre* algunas veces vale tanto como cornudo, y *buena mujer*, puta; solo consiste en decirse con el sonsonete, en ocasión y a persona que le cuadre» (Covarrubias, *Tesoro de la lengua, s.v.* «bueno»); hasta tres veces se aplica el calificativo a Maritornes en el mismo capítulo (I, 16, pp. 185, 186, 189). El segundo oficio de la asturiana se concreta cuando el narrador la llama *coima*; dice el ventero tras el escándalo del camaranchón: «¿Adónde estás, puta? A buen seguro que son tus cosas estas» (I, 16, p. 190). Maritornes también es compasiva, caritativa, piadosa, sensible a las novelas de caballerías e ingeniosa, entre otras cualidades (I, 16, pp. 201-202; I, 27, p. 328; I, 32, p. 405; I, 43, pp. 553-556).

[26] En la profecía del *Ingenioso hidalgo* el barbero le asegura a Sancho, «de parte de la sabia Mentironiana», que recibirá su salario (I, 46, p. 589), pero es Avellaneda quien se lo otorga, como condición para la tercera salida (2, p. 36): nueve reales al mes, no recibidos (35, p. 375). El *Segundo tomo* insiste en otro salario, mucho más generoso: el que Sancho y Mari ganarán como bufones del archipámpano de Sevilla, «un ducado por bestia» mensual (35, pp. 378-380).

[27] «None of the sexual activities of Maritornes and her cohort are presented as abnormal, or even reprehensible, but as natural, acceptable, and accepted. They are described openly, as they were or are, and from a comic angle in keeping with the humorous spirit of the novel» (Laskier Martín, 2008, p. 38).

de la prostitución rural: es él quien inicialmente ofrece los servicios de la moza gallega y más adelante referirá que la sacó de «la putería de Alcalá» (5, p. 61), en un parlamento que sugiere el pago que la prostituta recibe del ventero[28]. La ulterior degradación de la moza —rechazada por amo y escudero— se reflejará en el descenso de su tarifa: tres o cuatro reales, después dos, para Quijada; ocho cuartos para Sancho, de quien recibe solo cuatro, sin trabajar[29]. La representación de la gallega concuerda con la escasa simpatía que Avellaneda muestra hacia las mujeres, otro rasgo que lo distingue de Cervantes.

La aventura del gigante Bramidán de Tajayunque, central en la obra, proporciona el marco para la segunda interpolación del juramento del marqués de Mantua[30]. Quijada no llega a tiempo a las justas de Zaragoza; para consolarlo, y exhibirlo, don Álvaro Tarfe lo anima a participar en una sortija organizada por él y sus amigos. Terminada la sortija, en el capítulo 12, el caballero zaragozano don Carlos —juez de la sortija— invita a Quijada y a Sancho a cenar a su casa. Volveré sobre la velada en el apartado dedicado a *Amores trata Rodrigo* (II.8.2). Adelanto que el secretario de don Carlos es el actor principal de la farsa organizada por los caballeros de buen gusto; en el capítulo 12, el secretario, caracterizado como Bramidán —supuesto rey de Chipre—, reta a Quijada y lo amenaza con cortarle la cabeza para ponerla en la puerta de su palacio chipriota. Quijada acepta el reto e interpola los dos versos del juramento que coinciden con *Jimena pide justicia* («ni comer pan a manteles, / ni con la reyna holgar»; *Cancionero de romances* [Amberes, 1550], p. 225):

> En cambio de la cabeza que me pides, juro y prometo de no comer pan en manteles ni holgarme con la reina, y, en suma, juro todos los demás juramentos que en semejantes trances suelen jurar los verdaderos caballeros

[28] «¿Así me agradecéis el haberos sacado de la putería de Alcalá y haberos traído aquí a mi casa, donde estáis honrada, y haberos comprado esa sayuela, que me costó diez y seis reales, y los zapatos tres y medio, tras que estaba de hoy para mañana para compraros una camisa, viendo no tenéis andrajo de ella?» (5, p. 61).

[29] «En un real entraban ocho cuartos y medio», dicen los anotadores de los *Quijotes* a propósito de la descripción de Rocinante (1, 1, p. 45, núm. 53).

[30] Hay otro juramento, probablemente inspirado por el de *Marqués de Mantua*, pero sin correspondencias textuales con este: «Os juro por el orden de caballería que profeso de no consentir ser curado hasta que tome entera satisfación y venganza de quien tan a su salvo me hirió a traición, sin aguardar como caballero a que yo metiese mano a la espada» (7, p. 78).

> andantes, cuya lista hallarás en la historia que refiere el amargo llanto que se hizo sobre el mal logrado Baldovinos, hasta cortarte la tuya y ponerla sobre la puerta deste gran palacio del emperador (12, p. 133).

La mención de Valdovinos corrobora que Quijada recuerda la balada a partir de *Marqués de Mantua*, no de *Jimena pide justicia*. Avellaneda vuelve aquí a la burla con *folgar*, introducida en el capítulo 4 del *Segundo tomo*. La burla es aún más notable porque es el único voto que se menciona, además del relacionado con el pan; la respuesta del secretario-Bramidán lleva hasta las últimas consecuencias la ridiculización del juramento caballeresco. Nótese que Avellaneda, más que Cervantes, tiende a manipular el texto romancístico; en esta ocasión, el tordesillesco combina uno de sus recursos favoritos —las enumeraciones largas— con la contrahechura y las tautologías burlescas:

> Yo juro, por el orden de secretario que recebí, de no comer pan en el suelo, ni folgar con la reina de espadas, copas, bastos ni oros, ni dormir sobre la punta de mi espada, hasta tomar tan sanguinolenta venganza del príncipe don Quijote de la Mancha, que los brazos que le queden colgados de los hombros, y las piernas y muslos asidos a las caderas, y la cabeza se le ande a todas partes, y la boca, a pesar de cuantos ni han nacido ni han de nacer, le ha de quedar debajo de las narices (12, p. 133).

En la profecía del *Ingenioso hidalgo* el barbero apostrofó a Sancho con estas palabras: «¡Oh el más noble y obediente escudero que tuvo espada en cinta, barbas en el rostro y olfato en las narices!» (I, 46, p. 588). Como señala la anotación, las frases sobre la espada y las barbas remiten a fórmulas épicas, del tipo «el que en buen ora cinxó espada», «el de la luenga barba» (I, 46, p. 588, núm. 52); no obstante, la fraseología de la primera parte cervantina diluye considerablemente el recuerdo épico y, al agregar el comentario sobre las narices, construye una tautología corporal. Es probable, sin embargo, que la fuente principal de la inspiración avellanediana haya sido otra. La contrahechura burlesca más famosa del romance lopesco *Insíllenme el potro rucio* fue la balada gongorina *Insíllenme el asno rucio* (1588), entre cuyos versos se lee: «Acuérdate de mis ojos, / que están, cuando estoy ausente, / encima de la nariz / y debajo de la frente» (Góngora, *Romances*, vol. 1, núm. 18); de poemas como este, dice Antonio Carreira, debió de extenderse la moda de las tautologías

paródicas[31]. Junto con ello hay que considerar que *Ensíllenme el asno rucio* aparece en el «Entremés famoso de los romances», crucial para la práctica romanceril de Avellaneda.

La contrahechura del secretario de don Carlos retoma los dos octosílabos interpolados por Quijada (*pan, reina*), pero se centra en el segundo, punto de partida para más absurdos y fanfarronadas. Es posible que en «ni dormir sobre la punta de mi espada» haya un eco —vago— de otro voto de la balada: «..... / ni las armas me quitare, // sino fuere una hora / para mi cuerpo alimpiare» (*Cancionero de romances* [Amberes s. a.], fol. 41r). La tautología de Avellaneda abarca prácticamente todo el cuerpo, no solo la cara como la de Góngora, y entre sus dos últimos elementos —boca, narices— se interpola otro romance, *Ya se sale Diego Ordóñez*; una muestra más del gusto del tordesillesco por las enumeraciones largas y la acumulación de baladas. Una de las novedades del *Ingenioso hidalgo* fue trasladar el espíritu burlesco del romancero nuevo a la prosa de la novela. En el *Segundo tomo* la presencia de la vena burlesca del subgénero poético es herencia cervantina; sin embargo, el manejo que Avellaneda hace de esta vena es más de fórmulas que de calado, como si quiera demostrar su familiaridad con el romancero nuevo burlesco aglutinando los rasgos externos de este.

6. La aventura de los melones: Martín Quijada caballero español

Los capítulos del *Segundo tomo* que interpolan más baladas son el 6 y el 23; son también los más importantes para el análisis de la práctica romanceril de Avellaneda. En el capítulo 23 los romances aparecen uno tras otro, a manera de centón; en cambio, en el 6 se incorporan en momentos distintos y casi siempre mediante alusiones o citas de cierta extensión. El mayor trabajo que recibieron los hipotextos del capítulo 6 seguramente se debió a la posición inicial del capítulo. Estamos todavía al principio de la novela, cuando Avellaneda no ha terminado de reconfigurar a su protagonista. En el capítulo 2 *Conde Claros preso* y *Respuesta*

[31] Luis de Góngora había practicado las tautologías corporales antes, por ejemplo en *En la pedregosa orilla* (1582) («En la pedregosa orilla / del turbio Guadalmellato»), romance burlesco, aunque no contrahechura: «La paciencia se me apoca / de ver cuán al vivo tienes / la frente entre las dos sienes / y los dientes en la boca / [...] / Retrato, pues, soberano, / que, según es tu primor, / tuvo al hacerte, el pintor, / cinco dedos en la mano» (*Romances*, vol. 1, núm. 9).

del rey a la carta de Jimena facilitaron el desamoramiento de Martín Quijada; ahí mismo, Quijada anunció su adhesión a los modelos de héroes nacionales. Las baladas del capítulo 6 terminarán de establecer al protagonista avellanediano como caballero español. No es, pues, casual que casi todos los romances del capítulo 6 estén en boca de Quijada —salvo uno; tampoco que los textos desarrollen asuntos épicos nacionales, de dos ciclos estrechamente relacionados: el del Cid (*Cid muerto evita ser afrentado por un judío*, romance de Peranzules) y el del cerco de Zamora (*Rey don Sancho, rey don Sancho, Ya se sale Diego Ordóñez*). Rodrigo Díaz de Vivar sirvió a los reyes involucrados en los conflictos del cerco de Zamora: Fernando I el Magno y sus hijos Sancho II de Castilla y Alfonso VI de León. La balada artística *Andiéndose estaba Troya*, de asunto clásico, desempeña un papel muy menor en la aventura de los melones, supeditado a *Ya se sale Diego Ordóñez*; *Andiéndose estaba Troya* será más relevante en el capítulo 8.

Camino de Zaragoza, en Ateca, Quijada imagina que el guardia de un melonar es Orlando el Furioso y decide pelear con él para incrementar su fama, a pesar de los ruegos de Sancho Panza. El melonero derriba a Quijada de su cabalgadura, a pedradas, y huye. Amo y escudero se refugian en la cabaña del melonero, hasta la cual llega el último, con refuerzos. Armados con estacas, el molinero y tres mozos golpean a Quijada y Sancho. Como consecuencia de la golpiza, Quijada sufre su primer desdoblamiento de la personalidad. Las baladas del capítulo 6 enmarcan la aventura de los melones, subrayan sus preparativos y consecuencias. Además de identificarse —o identificar a Sancho— con los héroes de los textos que emite, Quijada insiste en definirse como un caballero español, vencedor de la materia de Francia; por ejemplo, fantasea sobre los pronunciamientos que el rey de España hará al conocer el resultado de la batalla: «¡Oh, Roldán, Roldán, y cómo de hoy más se lleva la gala y fama el invicto manchego y gran español don Quijote!» (6, p. 66), y se dirige así al melonero-Orlando: «Hoy es el día en que yo gozaré de todas tus fazañas y vitorias, sin que te pueda valer el fuerte ejército de Carlomagno, ni la valentía de Reinaldos de Montalván, tu primo, ni Montesinos, ni Oliveros, ni el hechicero Malgisí con todos sus encantamientos. ¡Vente, vente para mí, que un solo español soy!» (6, p. 70). Y es que el protagonista de Avellaneda aspira a una fama concreta y local, al reconocimiento de quien detenta una autoridad verdadera —el rey—, la cual se sustenta en una geografía también verdadera (Iffland, 1999, p. 269). Las alusiones al rey de España se dieron antes (3, p. 40; 4,

p. 51), pero es en este capítulo 6 cuando se consolida la españolización de Quijada, gracias a la interpolación de romances que neutralizan los modelos de héroes extranjeros favorecidos por el don Quijote de la Mancha auténtico.

La aventura de los melones se inspira en dos palizas del *Ingenioso hidalgo*: la propinada a don Quijote por el mozo de los mercaderes toledanos y la que amo y escudero sufren a manos de los arrieros yangüeses[32]. Como en otras ocasiones, Avellaneda se vale de los elementos heredados para distanciarse de su predecesor. El vínculo del desdoblamiento de Quijada con el primero que don Quijote sufrió en 1605 es obvio, pero Avellaneda recurre a una balada y a un héroe que Cervantes jamás habría asociado con su protagonista: *Rey don Sancho, rey don Sancho*, que narra el asesinato de Sancho II de Castilla. El capítulo 6 del *Segundo tomo* también expone el gusto del tordesillesco por la exageración, así como su espíritu competitivo. Si Cervantes interpoló uno o dos romances por capítulo, y solo en uno utilizó tres (19), Avellaneda acumulará tres o más baladas en tres capítulos (6, 7, 23). Por si fuera poco, el capítulo 6 aglutina tres procedimientos de interpolación del género: versos intercalados como tales, versos integrados a los parlamentos de los personajes y recuerdos de argumentos romancísticos; los tres figuraron en la primera parte cervantina, pero nunca en un solo capítulo.

Según dije, las lecturas recomendadas por el canónigo de Toledo en el *Ingenioso hidalgo* le sugirieron a Avellaneda hacer de las baladas nacionales el principal eje temático de su corpus, y las modas poéticas del momento le reforzaron la conveniencia de potenciar un camino poco atendido por Cervantes. Lejos de ser producto de la casualidad, el nacionalismo romanceril de entre siglos estuvo íntimamente relacionado con el sentimiento antimorisco. Un claro defensor del sistema, como fue el tordesillesco, debió de acoger con entusiasmo un nacionalismo que no solo le permitía competir con Cervantes —al presentar las baladas de moda—, sino que, además, concordaba con su propia ideología. El recuerdo de la expulsión abre el *Segundo tomo* (1, p. 13); don Álvaro Tarfe, el noble morisco, refuerza los valores de la clase señorial cristiana a las primeras de cambio, y mosén Valentín —otro representante de la

[32] En el mismo capítulo 6 el Sancho apócrifo hace explícita la deuda con la segunda paliza del *Ingenioso hidalgo*; en sus intentos por convencer a Quijada de no pelear con el melonero trae a colación a «aquellos desalmados yangüesos, cuando nos molieron las costillas a garrotazos» (6, pp. 68-69).

el judío, que lo vido, muy gran pavor ha cobrado:
tendido cayó de espaldas, amortecido de espanto (fol. 67v).

Al final, el judío se convierte y sirve a Dios en el monasterio donde quiso afrentar al Campeador[33]. El narrador del *Ingenioso hidalgo* fue quien emitió la primera balada cidiana de 1605: *Cid pide parias al moro* o *Cid y el moro Abdalla*; en calidad de elemento fraseológico del idioma, el narrador cervantino citó el *incipit* «en el val de las estacas» (I, 17, p. 192) y lo asoció con la aventura de los yangüeses. La participación del narrador avellanediano es casi nula en este terreno. Fue don Álvaro quien introdujo el romancero cidiano, con *Respuesta del rey a la carta de Jimena*, y lo hizo con el mismo procedimiento que Quijada usa ahora, en el capítulo 6: el recuerdo del argumento de la balada, sin recurrir a versos concretos, tal y como había hecho el don Quijote de la Mancha auténtico al compararse con Rodrigo Díaz de Vivar en la aventura del cuerpo muerto; es evidente que a Avellaneda le interesó particularmente ese pasaje del *Ingenioso hidalgo*. No obstante, el manejo que ambos escritores hicieron de la materia cidiana exhibe más diferencias que semejanzas. Comencemos con los estilos de los hipotextos. Cervantes usó baladas antiguas o, menos probablemente, versiones eruditas de un texto viejo. Avellaneda optó por un romance nuevo (*Respuesta del rey a la carta de Jimena*) y otro erudito, sin antecedente antiguo (*Cid muerto evita ser afrentado por un judío*), en consonancia con las modas poéticas del momento, en las cuales campeaban las baladas de autor culto —sobre todo nuevas; ambos textos figuran en la antología de Escobar. El modelo de Cid elegido por los protagonistas también difiere. El don Quijote cervantino solo se equipara con un héroe épico nacional una vez y, cuando lo hace, elige al Rodrigo joven, arrogante, impetuoso y agresivo que amenaza al pontífice en *Cid ante el papa romano* o *A concilio dentro en Roma*. En cambio, Quijada recurre a un Cid muerto, en una anécdota de plena leyenda que le permite a Avellaneda asociar la figura del Campeador con la otra minoría importante de la España medieval; la relación con

[33] La compilación de Lorenzo de Sepúlveda conoció varias ediciones y revisiones (Rodríguez Moñino, 1973, vol. 2, p. 486); cito por la edición amberina de 1551. Para Antonio Rodríguez Moñino, la *princeps*, desconocida, debió de publicarse en Sevilla hacia 1550 (1973, vol. 1, núm. 62); Mario Garvín supone que existió una edición intermedia entre la *princeps* y las amberinas de Juan Steelsio (1551) y Martín Nucio (*ca.* 1551-1553) (2018, p. 79).

los moriscos se había logrado en el capítulo 2, al poner *Respuesta del rey a la carta de Jimena* en boca de don Álvaro. El recuerdo de un Cid que se impone sobre las minorías morisca y judía no podía ser inocente en una obra publicada a pocos años de consumada la expulsión de los moriscos. *Cid muerto evita ser afrentado por un judío* anticipa los dos romances sobre el cerco de Zamora que Quijada recitará después de la pelea con el melonero.

6.2. Sancho el ensalmador: romance del conde Peranzules

En el capítulo 6, en la primera parte de la aventura de los melones, el melonero le lanza dos piedras a Martín Quijada: una de ellas «dio a nuestro caballero tan terrible golpe en el brazo izquierdo que, a no cogelle armado con el brazalete, no fuera mucho quebrársele, aunque sintió el golpe bravísimamente»; la otra le «dio [...] en medio de los pechos [...] que, a no tener puesto el peto grabado, sin duda se la escondiera en el estómago. Con todo [...] dio con el buen hidalgo de espaldas en tierra, recibiendo una mala y peligrosa caída, y tal, que, con el peso de las armas y fuerza del golpe, quedó en el suelo medio aturdido» (6, pp. 70-71). El golpe en el brazo izquierdo y la caída de espaldas son las consecuencias más serias de la agresión. Huye el melonero, y Quijada le dice a Sancho Panza:

> —Dame, Sancho, la mano, pues ya he salido con muy cumplida vitoria; que, para alcanzarla, bástame que mi contrario haya huido [...] y el enemigo que huye, hacerle la puente de plata, como dicen [...]. Solo me siento en este brazo izquierdo malherido, que aquel furioso Orlando me debió tirar una terrible maza que tenía en la mano, y, si no me defendieran mis finas armas, entiendo que me hubiera quebrado el brazo.
>
> —Maza —dijo Sancho—, bien sé yo que no la tenía, pero le tiró dos guijarros con la honda, que si con cualquiera de ellos le diera sobre la cabeza, sobre mí que, por más que tuviera puesto en ella ese chapitel de plata, o como le llama, hubiéramos acabado con el trabajo que habemos de pasar en las justas de Zaragoza. Pero agradezca la vida que tiene a un romance que yo le recé del conde Peranzules, que es cosa muy probada para el dolor de ijada (6, pp. 71-72).

Este romance no ha sido identificado. Beatriz Mariscal Hay (2006b, pp. 61-63) examinó varios textos en los cuales figura el conde Pedro

Ansúrez, consejero de Alfonso VI de León: *Doña Urraca la infanta*, el cual se publicó unido a *Después que Vellido Dolfos* en varias fuentes áureas («Después que Vellido Dolfos, / aquel traydor afamado»; *Cancionero de romances* [Amberes s. a], fol. 144v), *En Toledo estaba Alfonso* («En Toledo estava Alfonso, / que non cuydava reynar»; Escobar, *Historia y romancero del Cid*, p. 163), *Después que sobre Zamora* («Después que sobre Zamora / murió el noble rey don Sancho»; Rodríguez, *Romancero historiado*, p. 108) y *Lealtad de Pedro Ansúrez* («Muerto es el rey Alfonso, / el que a Toledo ganara»; Sepúlveda, *Romances*, fol. 193v), amén de *Cabalgada de Peranzules* («Sevilla está en una torre, / la más alta de Toledo»; Timoneda, *Rosa gentil*, fol. 53v), en el cual aparece un protagonista de filiación carolingia, más que épico-nacional (Armistead, Silverman y Katz, 2014, p. 215). Según Mariscal Hay, ninguno de estos textos es el argüido por el Sancho apócrifo.

Hace años defendí la candidatura de una balada distinta: *Conde don Pero Vélez* («Alterada está Castilla / por un caso desastrado»; *Silva, Tercera parte*, p. 453), con un Peransures Osorio encargado de vigilar que el seductor de la prima de Sancho el Deseado de Castilla cumpla su condena (Altamirano, 2012, pp. 383-388). Aunque no descarto que *Conde don Pero Vélez* sea el hipotexto del pasaje del *Segundo tomo*, ahora también creo probable que el romance de Sancho sea una invención de Avellaneda, inspirada —tal vez— en la oración del conde, prohibida por la Inquisición española y portuguesa (Martínez de Bujanda, 1995, p. 108) e incluida en obras literarias como ejemplo de oración milagrera, de ciego, con connotaciones negativas[34]. En el pasaje del *Segundo tomo* no hay versos o detalles argumentales que permitan identificar la balada. Es un caso único en la novela. Extraña que el tordesillesco, tan inclinado a repetir patrones ajenos y propios, solo se apartara una vez de sus procedimientos de interpolación del romancero. Semejante excepción aumenta las posibilidades de que el romance de Peranzules sea un falso hipotexto: no había nada que interpolar y sí mucho que condenar. Incluso si se trata de una invención de Avellaneda, la temática de la balada

[34] El Lázaro de la anónima *Segunda parte del Lazarillo* (Amberes, 1555) dice: «No dexé oración de cuantas sabía que del ciego había deprendido, que no recé con mucha devoción: la del conde, la de la emparedada, el Justo Juez y otras muchas que tienen virtud contra los peligros del agua» (p. 142); la oración del conde también se menciona en *La Celestina* (Medina del Campo 1534), de Feliciano de Silva, y el *Diálogo de Mercurio y Carón*, de Alfonso de Valdés (p. 53), entre otros.

argüida por Sancho sería la nacional, la de casi todos los romances del capítulo; en apoyo de lo anterior tenemos que Peranzules se menciona otras dos veces en el *Segundo tomo* y siempre acompañado de héroes épicos nacionales: Fernán González, Bernardo del Carpio y el Cid (2, pp. 30; 24, p. 265)[35].

En el romance del conde Peranzules se percibe la influencia del *Ingenioso hidalgo*, con la salvedad de que, en este caso, Avellaneda se apoyó en elementos que en 1605 no se asociaban con las baladas. En su reconvención a Quijada, Sancho afirma que el romance tiene virtudes extraliterarias y mágicas, que es un ensalmo. Tolerada por las leyes civiles, la práctica del ensalmo fue condenada por la Iglesia y no siempre bien vista por los representantes de la cultura oficial (Rodríguez Marín, 1927, p. 15). En *Reprobación de las supersticiones y hechicerías* (Salamanca, *ca.* 1538), Pedro Ciruelo estableció cuatro tipos de ensalmos, partiendo de dos grupos iniciales: ensalmos que constaban «de solas palabras» y ensalmos que «juntamente con las palabras, ponen algunas otras cosas sobre la herida o llaga» (p. 110); cada categoría se subdividía en otras dos, de acuerdo con la bondad o maldad de las palabras o cosas involucradas. Ciruelo concluyó su tipología afirmando que «todas [las maneras de ensalmos] son malas y [...] pe[ca] el que las usa, mayormente el ensalmador» (p. 111); más adelante negó la eficacia de los ensalmos arguyendo que la palabra, al ser obra humana, carece de virtudes naturales para curar (pp. 177-178). El tratado de Ciruelo fue un referente obligado en la lucha contra las supersticiones.

[35] José Montero Reguera malinterpretó el artículo de Beatriz Mariscal Hay: «Es muy interesante la propuesta de Beatriz Mariscal (2006) a partir del estudio de los romances del cerco de Zamora, en especial los referidos a Pedro Ansúrez, y su presencia en 1614 en tres ocasiones: en el segundo capítulo sirve para caracterizar el léxico de don Quijote; en el sexto, lo confunde en cambio con Ariosto; y en el vigésimo cuarto, otra vez para el mismo propósito que el primero [...]. Pero cuando [Cervantes] acude al mismo romance de Peranzules en 1615 (cap. 27), de manera irónica, puede entenderse como reacción ante Avellaneda, quien lo había empleado en tres ocasiones en 1614» (Montero Reguera, 2015, pp. 123-124). Mariscal Hay se refirió a la presencia del personaje Peranzules en los capítulos 2 y 24 del *Segundo tomo* (2006b, pp. 64-65), no al romance de Peranzules argüido por el Sancho Panza apócrifo en el capítulo 6; habría que explicar la relación entre dicho romance y Ariosto, no establecida por Mariscal Hay. Como señaló la misma estudiosa, en el capítulo 27 del segundo *Quijote* se interpola *Ya se sale Diego Ordóñez* (2006b, p. 65), no el citado romance de Peranzules.

La alusión de Sancho cumple con una característica típica de los ensalmos: indicar el padecimiento o parte del cuerpo que se desea curar (Altamirano, 2012, pp. 375-377)[26]. Por ello sorprende que, cuando Quijada se queja de la herida del brazo izquierdo, aquella que «sintió bravísimamente» (6, p. 71), el escudero subraye la eficacia de un romance para el dolor de ijada. El Sancho avellanediano, mucho más que el cervantino, se caracteriza por las incongruencias discursivas (Riquer, 1972, pp. LIX-LXI, XCI-XCII), lo que quizá explicaría lo disparatado de argüir un ensalmo para un padecimiento no sufrido por su amo, o no principalmente: la «mala y peligrosa caída» (6, p. 71) fue de espaldas y no debió de ser tan seria, pues ocurrió cuando Quijada estaba desmontado. Sin embargo, la aventura de los melones no ha concluido, y párrafos adelante tenemos una justificación *a posteriori* del ensalmo. Ileso del apedreamiento, Sancho recibirá junto a su amo los estacazos del molinero y sus compinches:

> Sancho lo pasó peor, que, como no tenía reparo de coselete, no se le perdió garrotazo en costillas, brazos y cabeza, quedando tan bien atordido como lo quedaba su amo. Los hombres [...] se llevaron al lugar, en prendas, el rocín y jumento por el daño que habían hecho [melones comidos, matas pisadas].
>
> De allí a un buen rato, vuelto Sancho en sí, y viendo el estado en que sus cosas estaban y que le dolían las costillas y brazos de suerte que casi no se podía levantar, comenzó a llamar a don Quijote (6, p. 72).

Sancho, el ensalmador, es ahora quien necesita el remedio para el dolor de ijada, sin que le valiera haberlo pronunciado poco antes, cuando pretendía proteger a su amo de las pedradas; el escudero reiterará ante mosén Valentín la intensidad del dolor que sufre en las costillas, la mayor consecuencia de la pelea con el melonero (7, p. 78). La ironía de que el romance del conde Peranzules, la «cosa muy probada para el dolor

[26] Unos botones de muestra. A mediados del Seiscientos, en Ciruelo de la Vega, Dominga Panera curaba las nubes de los ojos con granos de trigo, mientras recitaba: «Si la nube es negra, Dios la detenga; / si es blanca, Dios la deshaga; / si es rubia, Dios la consuma. / Señora santa Lucía, señora santa Ana» (Blázquez Miguel, 1989, p. 223); en el archivo inquisitorial de la Nueva España se registró este ensalmo para detener hemorragias (¿1619?): «Por la virtud de san Pedro / y por la dignidad de tu Dios / y por Dios y santa María, / esta sangre se ataje» (Campos Moreno, 1999, núm. 31).

de ijada» (6, p. 72), se incorpore a destiempo y aplicado a la persona equivocada apunta a una denuncia de estas prácticas, tenidas por supersticiosas por Ciruelo y otros miembros de la alta cultura. Arduo defensor del orden establecido, sobre todo en materia de estructuras sociales y ortodoxia religiosa (Gómez Canseco, 2014a, pp. 39*-46*; Iffland, 1999, pp. 36-37; Riquer, 1972, pp. XL-XLIII, XCIV), Avellaneda se valió del fallido ensalmo para dirigirle un dardo a Cervantes y devolver a su sitio lo que este había alterado. Sancho, representante por antonomasia de la clase campesina en el *Segundo tomo*, fue el instrumento para lograrlo.

Junto a la ortodoxia religiosa que caracteriza varios momentos del *Segundo tomo*, la religiosidad popular desempeña un papel importante en la novela, y el escudero es «quien encarna más por extenso el complejo mundo de las creencias populares del Siglo de Oro» (Gómez Canseco, 2014a, p. 41*). La afición del Sancho apócrifo a la magia terapéutica tiene filiación cervantina. En el *Ingenioso hidalgo*, tras la paliza de los yangüeses, el Sancho auténtico le pidió a don Quijote de la Mancha un par de tragos «de aquella bebida del feo Blas», que «quizá será de provecho para los quebrantamientos de huesos, como lo es para las feridas» (I, 15, p. 175), o sea el bálsamo de Fierabrás, que según don Quijote lo cura todo. También en el *Ingenioso hidalgo*, Sancho insistió en la necesidad de curarse —con bizmas— de los golpes recibidos, mismos que produjeron fuertes dolores en las costillas de amo y escudero (I, 15, pp. 177, 180; I, 16, pp. 183-184). Avellaneda retuvo la asociación de Sancho con la magia y la curación, pero sustituyó el bálsamo de Fierabrás por el ensalmo para el dolor de ijada, recuerdo de las costillas maltrechas de 1605. La idea de incorporar un ensalmo es igualmente deudora de Cervantes.

En el *Ingenioso hidalgo* el cura Pero Pérez recurrió a un ensalmo para que don Quijote no descubriera que el escudero de la princesa Micomicona era maese Nicolás, el barbero. Derribado por su cabalgadura, al barbero se le caen las barbas postizas; el cura corre a recogerlas y se las pone:

> Murmurando [...] unas palabras, que dijo que era cierto ensalmo apropiado para pegar barbas, como lo verían; y cuando se las tuvo puestas, se apartó, y quedó el escudero tan bien barbado y tan sano como antes, de que se admiró don Quijote sobremanera, y rogó al cura que cuando tuviese lugar le enseñase aquel ensalmo, que él entendía que su virtud a más que a pegar barbas se debía de estender, pues estaba claro que donde las barbas se quitasen había de quedar la carne llagada y maltrecha, y que, pues todo lo sanaba, a más que barbas aprovechaba.

—Así es —dijo el cura, y prometió de enseñárselo en la primera ocasión (I, 29, p. 375).

La burla estriba en que la supuesta curación por ensalmo es realizada por un cura, es decir, por quien no debía incurrir en este tipo de actividades, basadas en un pacto con el diablo (Ciruelo, *Reprovación*, p. 115). Nótese que al don Quijote auténtico le interesan los ensalmos; no solo cree en ellos, sino que considera conveniente aprenderlos dados los avatares de la vida caballeresca. A estas alturas del *Ingenioso hidalgo*, don Quijote ya ha practicado la magia, al elaborar el bálsamo de Fierabrás (I, 17, p. 196), en una escena donde Frederick de Armas ve un ensalmo (2011, pp. 83-86) e Iffland una parodia religiosa (1999, p. 124). En ambos pasajes —bálsamo y barbas— los ejecutantes de los actos mágicos pertenecen a estratos sociales superiores a Sancho, un campesino analfabeto. Las diferencias sociales que median entre los ensalmadores de Cervantes y Avellaneda no son gratuitas, obedecen a visiones distintas del mundo.

Ciruelo admitió que «los jueces eclesiásticos y seglares de la iglesia de Dios» mantenían una actitud relajada hacia los ensalmos y otras supersticiones, pero insistió en que eran pecado y era obligación de los confesores corregir y dar penitencia por tales faltas; para ello, los confesores debían reparar en la condición de los infractores, pues «a las personas sin letras la inorancia las escusa o alivia el pecado» (mientras no fueran advertidas por teólogos o prelados) y «a los hombres de letras, que saben o son obligados a saber lo que conviene a su salvación», no. Ciruelo cerró su amonestación enfatizando que «muchas cosas son pecados en los mayores que en los menores se escusan, o por falta de edad, o de seso, o de saber» (*Reprovación*, pp. 121-122). La transgresión cervantina fue casi total, ya que tanto don Quijote como Pero Pérez pertenecen al grupo de los obligados a saber y, por su profesión, Pérez debería situarse del lado de los confesores, no de los ensalmadores. El matiz radica, claro, en que el cura solo finge ensalmar, aunque no deja de haber un guiño bastante irónico en el hecho de que conoce muy bien el ritual.

En la actuación del bromista y no muy ortodoxo Pérez parece haber una parodia del clero supersticioso, muy abundante en la época. La Inquisición, más bien tolerante con los delitos de hechicería entre seglares, no se distinguió por perseguir con excesivo celo las prácticas marginales de los religiosos (Blázquez Miguel, 1989, pp. 144-160; Cirac Estopañán, 1942, pp. 11-38). En el Siglo de Oro tampoco fue infrecuente que

miembros de la nobleza, incluso de la alta nobleza, recurrieran a los servicios de hechiceros o hechiceras, aunque estos últimos solían pertenecer a sectores menos privilegiados (Blázquez Miguel, 1989, pp. 145-146; Campos Moreno, 1999, pp. 28-29; Cirac Estopañán, 1942, pp. 160-180, 209-222). Las palabras de Ciruelo revelan que la afición a ensalmos y otras supersticiones se daba entre letrados. Cervantes fue más allá y puso en escena a un hidalgo y a un clérigo ejecutando rituales mágicos, con el segundo dispuesto a enseñarle al primero el saber prohibido, tal y como hacían los hechiceros con sus discípulos en la vida real (Cirac Estopañán, 1942, p. 137). A Avellaneda debió de molestarle la parodia de Cervantes, el que se riera de una realidad considerada pecaminosa por los sectores más ortodoxos de la Iglesia y el que cuestionara las estructuras sociales vigentes al rebajar a don Quijote y a Pérez, hombres obligados a saber, a la categoría de ensalmadores. En el *Ingenioso hidalgo* Sancho no ensalmaba, ni tenía vínculos directos con la magia, circunstancia que el tordesillesco no desaprovechó.

Partidario del inmovilismo social, Avellaneda transfirió la práctica del ensalmo a Sancho, aquel que pertenecía a la clase de los ignorantes —los menores «de seso o de saber» (Ciruelo, *Reprovación*, p. 121)—, en la cual podían darse los ensalmos (mal menor), para eliminar los rebajamientos de don Quijote y el cura Pérez; en la continuación apócrifa Quijada no incursiona en la magia y Pérez desaparece después del tercer capítulo, sustituido por mosén Valentín. La transferencia del ensalmo a Sancho se inscribe en un proyecto del *Segundo tomo* muy bien estudiado por Iffland: acentuar al máximo la rusticidad de Sancho para convertirlo en cifra del campesinado, despreciado por Avellaneda, y, con ello, cortar de tajo las «inquietantes resonancias» del Sancho cervantino, un tonto-listo «que ha entrado en el terreno de las aspiraciones de ascenso social», al creerse escudero y potencialmente gobernador (1999, pp. 141, 250). En el marco ideológico del *Segundo tomo*, los ensalmos son cosa de rústicos y Sancho, un campesino zafio, ignorante y supersticioso, sin posibilidades de reversibilidad, tampoco puede tener éxito con los ensalmos porque estos simplemente no funcionan.

6.3. Los desdoblamientos: Rey don Sancho, rey don Sancho, no digas que no te aviso

En el capítulo 6 la segunda paliza de la aventura de los melones provoca el primer desdoblamiento de la personalidad de Martín Quijada; tres o cuatro estacazos en la cabeza —sin morrión— dejan a Quijada «medio aturdido y aun muy bien descalabrado» (6, p. 72):

> Volviendo en sí y sosegándose un poco, comenzó a decir:
>
> —Rey don Sancho, rey don Sancho,
> no dirás que no te aviso
> que del cerco de Zamora
> un traidor había salido (6, p. 73).

Ante la impaciencia de Sancho Panza, quien lo insta a huir para evitar más agresiones, Quijada continúa con su locura romancística:

> —¡Oh, buen escudero y amigo! [...], has de saber que el traidor que de esta suerte me ha puesto es Bellido de Olfos, hijo de Olfos Bellido.
> —¡Oh, reniego de ese Bellido o bellaco de Olfos, y aun de quien nos metió en este melonar!
> —Este traidor [...] saliendo conmigo [...] camino de Zamora, mientras que yo me bajé de mi caballo para proveerme detrás de unas matas, este alevoso, digo, de Bellido, me tiró un venablo a traición y me ha puesto de la suerte que ves (6, pp. 73-74).

Quijada extiende su parlamento insertando otras dos baladas, *Ya se sale Diego Ordóñez* y *Ardiéndose estaba Troya* —examinadas más adelante (II.6.4, II.8.1). El romance inicialmente recitado por Quijada pertenece al ciclo del cerco de Zamora: *Rey don Sancho, rey don Sancho*. Este ciclo narra las luchas fratricidas de los herederos de Fernando I de Castilla: por un lado, Urraca, señora de Zamora, y Alfonso VI de León; por el otro, Sancho II de Castilla, quien muere asesinado frente a los muros de Zamora, ciudad que ha sitiado. Hay varias versiones antiguas de *Rey don Sancho, rey don Sancho* (Rodríguez Moñino, 1973, vol. 2, p. 726), pero los paralelos con el pasaje del *Segundo tomo* indican que Avellaneda se apoyó en la refundición erudita de la *Rosa española* (Valencia, 1573) de Juan Timoneda. La refundición comienza con versos tradicionales: «Rey don Sancho, rey don Sancho, / no digas que no te aviso // que del cerco de

Çamora / un traydor havía salido» (fol. 26r), los mismos que recita Quijada; siguen el nombre y la estirpe del regicida: «Vellido Dolfos se llama, / hijo de Dolfos Vellido». Las versiones tradicionales antiguas no detallan el asesinato (*Cancionero de romances* [Amberes s.a.], fols. 158v-159r; *Cancionero de romances* [Amberes, 1550], pp. 214-215). El parlamento en el cual Quijada refiere los detalles del asesinato —cabalgata conjunta, defecación, venablo— confirma que Avellaneda se inspiró en el texto de Timoneda:

> Otro día de mañana cavalgan Sancho y Vellido,
> el buen rey en su cavallo, y Vellido en su rocino,
> juntos van a ver la cerca, solos a ver el postigo.
> Desque el rey lo ha rodeado saliérase cabe el río,
> do se huvo de apear por necessidad que ha huvido;
> encoméndole un venablo a esse malo de Vellido,
> ....
> arrojóselo el traydor, malamente lo ha herido
> (*Rosa española*, fol. 27r-27v).

Esta preferencia por refundiciones eruditas de baladas antiguas testimonia la inclinación de Avellaneda por el romancero de moda —el de factura culta—, así como cierta predilección por los textos impresos en las antologías de faltriquera, más que por los transmitidos por los pliegos sueltos o la tradición oral, aunque es evidente que Avellaneda también recurrió a los últimos soportes.

Los desdoblamientos de la personalidad constituyen el rasgo más típico de la locura de Quijada (Gómez Canseco, 2014a, p. 64*; Menéndez Pidal, 1943, pp. 39-40); son herencia cervantina y uno de los mejores ejemplos de la potenciación que Avellaneda hizo de los caminos abandonados, o poco transitados, por su predecesor. El primer desdoblamiento del *Segundo tomo* —Quijada en el rey don Sancho— imita el primero del *Ingenioso hidalgo* —don Quijote de la Mancha en Valdovinos—, provocado por la paliza del mozo de los mercaderes toledanos. Las semejanzas entre ambos desdoblamientos son innegables; en los dos: se recitan versos de baladas, el protagonista se cree un héroe de romancero asesinado a traición y desdobla a su interlocutor en el ayudante del héroe —Pedro Alonso en el marqués de Mantua, Sancho en Diego Ordóñez. Avellaneda retomó el patrón cervantino para alterarlo de acuerdo con su proyecto de redirigir el original imitado.

Si Cervantes utilizó tres desdoblamientos y solo uno de ellos, el primero, se acompañó de la recitación de baladas, Avellaneda potenció los trastornos de la personalidad y estrechó los nexos de estos con el romancero. El tordesillesco multiplicó el número de desdoblamientos y los distribuyó a lo largo del *Segundo tomo*, en lugar de concentrarlos al principio de la novela, como había hecho Cervantes. En sus nueve desdoblamientos Quijada asume la personalidad de un héroe épico o histórico y, salvo una excepción —Cayo Mucio Escévola (7, p. 84)—, se trata de figuras celebradas en las baladas: el rey don Sancho (6, pp. 73-74), Bernardo del Carpio (8, p. 87; 23, pp. 244-246), Aquiles (8, pp. 89-90), Fernando el Católico (24, p. 257), el rey don Rodrigo (24, pp. 256-257), el Cid (29, p. 324), Fernán González (30, pp. 329-330); cuatro de estos desdoblamientos se complementan con recitaciones romancísticas. En la lista anterior predominan los héroes nacionales, y todos los nombres —nacionales o no— corresponden a guerreros, o a gobernantes con una fuerte faceta guerrera, nada que ver con Valdovinos —victimado por una rivalidad amorosa— o Abindarráez —cautivo por asuntos de amor. Al separarse de los dos primeros desdoblamientos del *Ingenioso hidalgo* —los más importantes—, Avellaneda reforzaba su propósito de desamorar a Quijada.

Al combinar *Rey don Sancho, rey don Sancho* con *Ya se sale Diego Ordóñez* y *Ardiéndose estaba Troya*, el desdoblamiento en Sancho II de Castilla expone otra característica distintiva de la locura de Quijada: la verborrea romancística, que alcanzará su punto culminante en el capítulo 23. Aunque Quijada usó baladas antes, esta es la primera vez que acumula varias en una sola recitación; por ello, es aquí, en el desdoblamiento del capítulo 6, cuando se establece el nexo entre la obsesión por el romancero y la locura de Quijada, cuando queda claro que esa obsesión es componente esencial de la locura del protagonista, como ocurrió con Bartolo en el «Entremés famoso de los romances». Avellaneda potenció los desdoblamientos para enfatizar facetas cruciales de la reconfiguración del don Quijote apócrifo, un loco completamente loco, sin posibilidades de reversibilidad. Y, además, mentecato.

En los tres desdoblamientos del *Ingenioso hidalgo*, don Quijote desdobló a sus interlocutores: Pedro Alonso fue el marqués de Mantua, primero, y Rodrigo de Narváez, después; el cura, el arzobispo Turpín. Fuera de los desdoblamientos, el protagonista de Cervantes tomó a sus interlocutores por lo que no son —elevándolos de categoría social—, pero no los convirtió en personajes específicos, sino en representaciones

genéricas de las figuras de las novelas de caballerías: damas y doncellas de alta alcurnia, para las prostitutas o las mujeres humildes de la venta; castellano, para el ventero andaluz, etc. En cambio, Quijada suele desdoblar a las personas con quienes interactúa, aun cuando él mismo no se desdobla: el bárbero de Ateca es Elicebad (Elisabat; 7, p. 78); mosén Valentín, Lirgando (Lirgandeo) y el arzobispo Turpín (7, pp. 80, 83); don Carlos, Trebacio de Grecia (12, p. 131); Bárbara, Zenobia, la reina de las Amazonas (22, p. 235); el autor de comedias, Alquife (28, p. 314), etc. De nuevo, la potenciación de los caminos abandonados por Cervantes servirá para resaltar la estulticia del protagonista apócrifo.

6.4. El reto caballeresco: Ya se sale Diego Ordóñez

El último romance de la aventura de los melones, *Ya se sale Diego Ordóñez*, exhibe el mayor número de ocurrencias del *Segundo tomo*; con correspondencia textual aparece cinco veces y, sin ella, se contrahace dos más (4, p. 46; 12, p. 131). Es también la balada favorita de Martín Quijada. Los números revelan la importancia del poema para la práctica romanceril de Avellaneda. Con *Ya se sale Diego Ordóñez* termina la reconfiguración del protagonista en lo que al romancero se refiere; en adelante tendremos repeticiones y exacerbaciones de rasgos incorporados entre los capítulos 2 y 6 —llover sobre mojado—, pero no características nuevas asociadas con las baladas. Avellaneda se valió de *Ya se sale Diego Ordóñez* para agregarle a Quijada un *leitmotiv* romancístico, elemento que había sido clave en el don Quijote de la Mancha cervantino.

La balada con más ocurrencias en el *Ingenioso hidalgo* fue *Marqués de Mantua*; a partir de ella se introdujeron tanto los desdoblamientos —capítulo 5— como el *leitmotiv* —capítulo 10. Aunque Quijada recurre al juramento del marqués, no lo hace con la insistencia del don Quijote auténtico, señal de que Avellaneda se negó a repetir el *leitmotiv* de 1605, el cual no concordaba con el proyecto de españolizar al protagonista y, además, no le permitía al tordesillesco exhibir su familiaridad con el romancero de moda. Avellaneda se decantó por una balada no aprovechada por Cervantes: *Ya se sale Diego Ordóñez*, donde un caballero castellano, Diego Ordóñez, desafiaba a los zamoranos, acusados de colaborar

en el asesinato de Sancho II[37]. He aquí la continuación del parlamento que Quijada dirigió a Sancho Panza en el capítulo 6:

> ¡Oh fiel vasallo!, conviene mucho que tú subas en un poderoso caballo, llamándote don Diego Ordóñez de Lara, y que vayas a Zamora. Y en llegando junto a la muralla, verás entre dos almenas al buen viejo Arias Gonzalo, ante quien retarás a toda la ciudad, torres, cimientos, almenas, hombres, niños y mujeres, el pan que comen y el agua que beben, con todos los demás retos con que el hijo de don Bermudo retó a dicha ciudad, y matarás a los hijos de Arias Gonzalo, Pedro Arias y los demás (6, p. 74).

Al igual que en el *Ingenioso hidalgo*, el desdoblamiento del protagonista acarrea el del interlocutor, pero el *Segundo tomo* usa tres romances para lograrlo: *Rey don Sancho, rey don Sancho* es la base del desdoblamiento de Quijada, mientras *Ya se sale Diego Ordóñez* —sobre todo— y *Ardiéndose estaba Troya* —mucho menos— estructuran el de Sancho. Se conocen varias versiones antiguas de *Ya se sale Diego Ordóñez* (Rodríguez Moñino, 1973, vol. 2, pp. 815, 818, 824; 1997, núm. 1068; Labrador Herraiz y DiFranco, 1993, pp. 322, 325). Las ocurrencias posteriores de la balada sugieren que Avellaneda se apoyó en más de una versión, a la cual añadió elementos léxicos de *Rey don Sancho, rey don Sancho*. He aquí las otras cuatro ocurrencias con correspondencia textual. Quijada refunde algunos versos de *Ya se sale Diego Ordóñez* en su discurso a la gente de Ateca: «Dadnos aquí luego lo que se nos ha robado [Rocinante y el rucio], juntamente con los traidores [el melonero y sus compinches]. Si no, yo os reto a todos por alevosos y hijos de otros tales» (7, p. 76); en Zaragoza, desdoblado en Bernardo del Carpio, Quijada lanza un desafío a los caballeros enamorados: «Yo los desafío y reto luego a la hora por cobardes y fementidos» (8, p. 87); el secretario de don Carlos, en su papel de Bramidán de Tajayunque, sostiene que se vengará de Quijada «a pesar de cuantos ni han nacido ni han de nacer» (12, p. 133); Quijada volverá a recordar el romance con el autor de comedias: «Hacédmele tornar o dadme otro [caballo], para que vaya tras aquellos alevosos y los rete a todos por traidores e hijos de otros tales y tome dellos la venganza

[37] Gómez Canseco se confundió al afirmar que el romance «de Diego Ordóñez» (2014a, p. 50*) pasó del *Ingenioso hidalgo* al *Segundo tomo*. *Ya se sale Diego Ordóñez* no figura en la primera parte cervantina, sino en la segunda, en la aventura del rebuzno del capítulo 27.

que su soberbia y viciosa vida merece» (28, p. 314). Es evidente que el interés de Avellaneda por la balada fue creciendo. En el *Cancionero de romances* (Amberes, 1550) el reto de *Ya se sale Diego Ordóñez* lee:

> Yo os riepto los çamoranos por traydores fementidos.
> Riepto a todos los muertos y con ellos a los bivos,
> riepto hombres y mugeres, los por nascer y nascidos;
> riepto a todos los grandes, a los grandes y a los chicos;
> a las carnes y pescados y las agua de los ríos (p. 216).

Nótese el paralelo con la ocurrencia de Zaragoza (*fementidos*). En esta misma versión, el cuestionamiento de Arias Gonzalo —ayo de Urraca, señora de Zamora— alarga la lista de los desafiados: «¿Qué culpa tienen los viejos?, / ¿qué culpa tienen los niños?, // ¿qué merecen las mugeres / y los que no son nascidos?, // ¿por qué rieptas a los muertos, / los ganados y los ríos?» (p. 216). La balada que antecede a *Ya se sale Diego Ordóñez* en el cancionero amberino de 1550, *Después que Vellido Dolfos* («Después que Vellido Dolfos, / aquel traydor afamado»; p. 215), concluye con Ordóñez dirigiéndose a Zamora para retar «al traydor de Arias Gonçalo // y a todos los çamoranos / ..... // y a los panes y a las aguas / y a lo que no está criado, // y aun a todos los nacidos / que en Çamora son hallados, // y a los grandes y pequeños, / aunque no sean engendrados» (p. 216). Los dos textos del amberino de 1550 abarcan varios elementos enumerados en las ocurrencias del *Segundo tomo*: hombres, niños, mujeres, pan, agua (6, p. 74), los no nacidos (12, p. 133), pero falta Arias Gonzalo asomado a los muros de Zamora, imagen recordada por Quijada durante su desdoblamiento en Sancho II. Tal referencia se da en otras versiones de *Ya se sale Diego Ordóñez*:

> Vido estar Arias Gonçalo assomado en el castillo;
> con un denuedo feroz estas palabras le ha dicho:
> —Yo riepto a los de Çamora por traydores conoscidos,
> porque fueron en la muerte del rey don Sancho, mi primo,
> y acogeron en la villa al que esta trayción hyzo.
> ....
> Por esso riepto a los viejos, por esso riepto a los niños,
> y a los que están por nacer, hasta los rezién nascidos;
> riepto el pan, riepto las carnes, riepto las aguas y el vino,
> desde las hojas del monte hasta las piedras del río
> (*Pliegos Cataluña*, vol. 2, p. 300).

En esta versión, de estilo menos tradicional, no aparecen los hombres y las mujeres de las enumeraciones del *Segundo tomo* (6, p. 74) y el *Cancionero de romances* de 1550. Por su parte, la refundición erudita de Timoneda incluye el verso sobre Arias Gonzalo y el reto a los hombres, los niños y las aguas, pero no a las mujeres, el pan o los no nacidos:

> Vido estar Arias Gonçalo assomado en un castillo
> ....
> —Yo vos riepto, çamoranos, por traydores conoscidos
> ....
> Sobre esto riepto los muertos, sobre esto riepto los bivos,
> sobre esto riepto los hombres y también riepto los niños,
> sobre esto riepto las yervas y las aguas de los ríos
> (Timoneda, *Rosa española*, fol. 29v).

Avellaneda combinó varias versiones de *Ya se sale Diego Ordóñez* en sus interpolaciones del romance. Una combinación posible serían los textos del cancionero amberino de 1550 y el pliego suelto, que se complementarían con detalles de otras baladas. La alevosía y la ascendencia infamante (7, p. 76; 28, p. 314) se inspiraron en el comienzo tradicional de *Rey don Sancho, rey don Sancho*: «Rey don Sancho, rey don Sancho, / no digas que no te aviso: // que de dentro de Çamora / un alevoso a salido; // llámase Vellido Dolfos, / hijo de Dolfos Vellido; // ..... // si gran traydor fue el padre / mayor traydor es el hijo» (*Cancionero de romances* [Amberes s. a.], fol. 158v)[28]. Y «la ciudad, torres, cimientos, almenas» (6, p. 74), con que Sancho Panza debe empezar el desafío proceden de un romance nuevo, *Ardiéndose estaba Troya*: «Ardiéndose estava Troya, / torres, cimientos y almenas» (*Pliegos Croft*, vol. 2, núm. 4). Aunque siempre es posible que se trate de un cruce involuntario —una «contaminación» en la memoria del escritor—, me inclino a creer que Avellaneda recurrió deliberadamente a un surtido de versiones y baladas. No quiero decir que el tordesillesco tuviera todos los textos enfrente al escribir los pasajes que nos ocupan, sino que recordó unas versiones o baladas

[28] La refundición que Juan Timoneda hizo de *Ya se sale Diego Ordóñez* alude a la «alevosa muerte» del rey don Sancho (fol. 29v); sin embargo, el adjetivo no se aplica nunca a los desafiados, como sí ocurre en las versiones de los *Cancioneros de romances* y el *Segundo tomo*. Salvo el primer verso, el comienzo de *Rey don Sancho, rey don Sancho* es muy similar al del *Cancionero de romances* de 1550 (p. 214).

y consultó otras en distintos momentos de la composición del *Segundo tomo*; es decir, que estudió maneras de recrear el *leitmotiv* de su protagonista. A fin de cuentas, la aventura de Bramidán de Tajayunque era la principal de la novela y el reto del gigante era clave para tal aventura, tanto que Avellaneda lo duplicó: Bramidán desafía a Quijada en el capítulo 12, y, a través de su embajador, el escudero negro, en el 13.

La importancia de *Ya se sale Diego Ordóñez* se advierte antes de la primera ocurrencia con correspondencia textual. Quijada es proclive a las enumeraciones, y el esquema del desafío se prestaba para sobrexplotarlas. El recuerdo del reto de Ordóñez se trasluce en las palabras que Quijada pronuncia apenas iniciada la tercera salida, ante la posibilidad de que el cura y el barbero lo obliguen a regresar a la aldea: «Estoy por volver al lugar y desafiar a singular batalla, no solamente al cura, sino a cuantos curas, vicarios, sacristanes, canónigos, arcedianos, deanes, chantres, racioneros y beneficiados tiene toda la iglesia romana, griega y latina, y a todos cuantos barberos, médicos, cirujanos y albéiteres militan debajo de la bandera de Esculapio, Galeno, Hipócrates y Avicena» (4, p. 46). El secretario de don Carlos, caracterizado como Bramidán, imita el discurso de Quijada cuando pide como amiga a la hermana de don Carlos: «Y, si no lo quisiere hacer, le desafío y reto a él y a todo el reino de Aragón junto, y a cuantos aragoneses, catalanes y valencianos hay en su corona, que salgan contra mí a pie o a caballo» (12, pp. 130-131). La prolijidad con que Diego Ordóñez retaba a los zamoranos daba pie a la burla; el mismo romance viejo, en boca de Arias Gonzalo, cuestionaba la enumeración, detalle que pasó a la refundición de Timoneda[39]. En el *Ingenioso hidalgo* Cervantes explotó el germen de parodia de ciertas baladas —*Lanzarote y el Orgulloso, Marqués de Mantua*—, y Avellaneda supo ver que el desafío de Ordóñez también era susceptible de extenderse hacia lo absurdo. El tordesillesco abusó del recurso: hizo que Quijada retara a la menor provocación y acumulara disparates en los retos; el resultado fue un *leitmotiv* que subrayaba la estulticia de Quijada, su fatuidad y palabrería hueca. El loco-cuerdo de 1605 había sido erradicado. Cervantes interpolará *Ya se sale Diego Ordóñez* en la aventura del rebuzno del segundo *Quijote* y criticará la prolijidad del desafío. No podemos probar que en el ulterior aprovechamiento del romance mediara la influencia de Avellaneda.

[39] «¿Qué culpa tienen los muertos / de lo que hazen los bivos?, // y, en lo que hazen los hombres, / ¿qué culpa tienen los niños, // ni las aguas, ni las yervas, / que son cosas sin sentido?» (Timoneda, *Rosa española*, fol. 30*r*).

7. Mosén Valentín y la verborrea romancística: *Calaínos y Sevilla*

Mosén Valentín entra en escena en el capítulo 7 del *Segundo tomo*. El clérigo de Avellaneda combina rasgos de sendos religiosos del *Ingenioso hidalgo*: el cura Pero Pérez y el canónigo de Toledo; sin embargo, como espero mostrar en estas páginas, «el grueso de [la] hechura» del personaje no es exactamente «trasunto del licenciado Pérez», según afirmó Gómez Canseco, en medio de puntualizaciones por demás acertadas (2014a, p. 70*). Es cierto que el desdoblamiento de mosén Valentín en Turpín copia el del cura en el mismo arzobispo y que Avellaneda resaltó la diligencia de su criatura para cuidar a Martín Quijada; más aún, en el capítulo 7 del *Segundo tomo*, el clérigo aparece acompañado de un barbero, como recordándole al lector la célebre mancuerna del *Ingenioso hidalgo*. Detrás de estos rasgos externos nos encontramos con que el humor de mosén Valentín es de naturaleza eutrapélica, tiene más que ver con el de los caballeros de buen gusto que con el de Pérez[40]. El primer encuentro entre Quijada y mosén Valentín se produce en la plaza de Ateca. El clérigo forma parte del público de la plaza que escucha al recién llegado decir una sarta de disparates:

> Senado ilustre y pueblo romano invicto, [...] si aquel valor antiguo ha quedado en vuestros corazones de piadosos romanos, dadnos aquí luego lo que se nos ha robado [las cabalgaduras], juntamente con los traidores [el melonero y sus compinches] que, estando nosotros a pie y descuidados, nos han ferido de la suerte que veis. Si no, yo os reto a todos por alevosos y hijos de otros tales, y así os aplazo a que salgáis conmigo a singular batalla uno a uno o todos para mí solo (7, p. 76).

Comenté la interpolación de *Ya se sale Diego Ordóñez* en el apartado anterior. La apariencia de Quijada y Sancho Panza había divertido a los espectadores —jurados, clérigos y «otra gente honrada» (7, p. 76), además de los muchachos del lugar. Las risas del público se incrementan con las palabras de Quijada. Mosén Valentín pide silencio y afirma conocer «poco más o menos [...] la enfermedad de aquel hombre» y que

[40] Así parece notarlo Gómez Canseco cuando dice: «A pesar de lo mucho que se insiste en su condición piadosa y caritativa, el prete Valentín se convierte en director de escena para que los nobles de Ateca [...] puedan gratamente reírse del loco» (2014a, p. 70*).

gente honrada y, sobre todo, con los clérigos de su lugar, que no le dirán otra cosa de lo que yo le digo (7, p. 82).

Avellaneda retomó el modelo del *Ingenioso hidalgo* para llevar agua a su molino y enmendarle la plana a Cervantes. El resultado fue un mosén Valentín que se mueve entre la eutrapelia y la ortodoxia religiosa; una combinación de factores que concordaba perfectamente con el proyecto de «enseñar a no ser loco» (prólogo, p. 10). No extraña, pues, que en este capítulo 7, enmarcado por la estancia en casa del clérigo, se recalque la locura monovalente del protagonista.

Los desatinos que Quijada comenzó en la plaza de Ateca continúan en la vivienda de mosén Valentín. Tales desatinos exponen el rasgo más característico de la locura de Quijada —los desdoblamientos—, así como los nexos de esa locura con el romancero. El género poético aparece por lo menos tres veces en el capítulo 7, siempre de manera distinta. El recuerdo de *Ya se sale Diego Ordóñez* cerró el parlamento de la plaza; en casa del clérigo, Quijada recitará una nueva balada, *Calaínos y Sevilla*; mucho más importante es el comentario del narrador sobre las sartas romancísticas de Quijada. Mosén Valentín había insistido en la condena de los libros de caballerías y la necesidad de que su huésped dejara de andar «por esos caminos como loco», para no ser juzgado «por hombre falto de juicio» (7, pp. 81-82); Sancho apoya la petición citando desatinos previos de su amo. Quijada desdobla a su anfitrión en el arzobispo Turpín y lo acusa de pusilánime y cobarde; afirma que parten de inmediato a Zaragoza, para que no se les «apegue tan mala polilla» (7, p. 83). La aglomeración de desvaríos —uno tras otro, *in crescendo*— termina con el romancero. Habla el narrador:

> El buen clérigo, que vio tan resuelto y empedernido a don Quijote, no le quiso replicar más; antes, estaba escuchando todo cuanto decía a cada pieza que Sancho le ponía del arnés, que eran cosas graciosísimas, ensartando mil principios de romances viejos sin ningún orden ni concierto. Y, al subir en el caballo, dijo con gravedad:
>
> —Ya cabalga Calaínos, Calaínos, el infante (7, pp. 83-84).

Avellaneda se valió del romancero para resaltar la locura absurda de Quijada y, de nuevo, se apoyó en Cervantes para conseguirlo. El comentario del narrador del *Segundo tomo* imita la reconvención del don Quijote auténtico a Sancho a propósito de decir refranes. En el *Ingenioso*

hidalgo amo y escudero discutieron sobre la pertinencia de que don Quijote de la Mancha negara el amancebamiento de la reina Madasima con el maestro Elisabat, causa de la pelea con Cardenio en Sierra Morena. Sancho pronunció una sarta de cuatro refranes, más frases hechas y comentarios, y don Quijote replicó: «¡Válame Dios [...] y qué de necedades vas [...] ensartando! ¿Qué va de lo que tratamos a los refranes que enhilas?» (I, 25, p. 299)[41]. Elisabat, cuyo nombre se había mencionado poco antes en el *Ingenioso hidalgo*, dos veces (I, 25, pp. 297-298), es el mismo personaje que Quijada usa para desdoblar al barbero que le cura las heridas en casa de mosén Valentín (7, p. 78). Este segundo paralelo confirma que Avellaneda tuvo presente la discusión de 1605 cuando escribió su capítulo 7. El pasaje del *Ingenioso hidalgo* también influyó en otro comentario del narrador avellanediano sobre mosén Valentín, el de los temores del clérigo (capítulo 14). El tordesillesco no quiere, o no puede, desligarse de su modelo principal, pero tampoco desea repetirlo; retomó una parte del legado del *Ingenioso hidalgo* y varió otra con ayuda del «Entremés famoso de los romances».

La importancia del refranero en el discurso del Sancho Panza auténtico crece considerablemente en el segundo *Quijote*. No obstante, Sancho enunció varios refranes en el *Ingenioso hidalgo*, suficientes para que Avellaneda asociará al campesino con el género y decidiera explotar este rasgo en la caracterización de la contraparte apócrifa. La reconvención del *Ingenioso hidalgo* enfatizaba un recurso caro al tordesillesco: la acumulación. Como el hombre de teatro que era, atento a las novedades literarias, no sería difícil que Avellaneda relacionara las «necedades» ensartadas por el Sancho cervantino con el centón de romances recitado por el loco del «Entremés famoso de los romances», pieza que recordaría a partir de la *Tercera parte de las comedias de Lope de Vega*. Las similitudes que Avellaneda debió de ver en las dos obras le sugerirían extender la acumulación de citas intertextuales a Quijada y variar el género del cual se abusaba; es decir, hacer de la verborrea romancística un rasgo característico de la locura de su protagonista, quien no solo usa más baladas que el héroe de Cervantes, sino que gusta de ensartarlas, cosa que el don Quijote auténtico nunca hace.

[41] Es la única sarta de refranes que Sancho pronuncia en el *Ingenioso hidalgo*; será en el segundo *Quijote* cuando el escudero se convierta «en el paradigma del personaje que habla por refranes» (Rodríguez Valle, 2014, pp. 68-69).

La variación al modelo del *Ingenioso hidalgo* se presenta gradualmente. En el capítulo 6, durante su primer desdoblamiento, Quijada acumuló tres romances en un parlamento; el comentario del capítulo 7 describe lo que el protagonista no hace, pero hará en el capítulo 23: recitar un centón de baladas. Aunque el narrador asegura que mosén Valentín escucha a Quijada ensartar «mil principios de romances viejos» (7, p. 84), los lectores solo tenemos dos octosílabos de *Calaínos y Sevilla*, balada juglaresca de tema carolingio, impresa en varios romanceros de bolsillo y pliegos sueltos (Rodríguez Moñino, 1973, vol. 2, p. 817; 1997, núms. 421, 1028-1031), entre otras fuentes. La identificación de los versos «Ya cabalga Calaínos, / Calaínos, el infante» (7, p. 84) permite especular sobre los mecanismos de la memoria avellanediana, pues el segundo octosílabo no corresponde al *incipit* conocido. En el *Cancionero de romances* (Amberes s. a.) el comienzo lee: «Ya cabalga Calaýnos / a la sombra de una oliva» (fol. 92v), igual en la *Historia de la ciudad de Sevilla* (ms. 1535) de Luis de Peraza y la *Silva de sirenas* (Valladolid, 1547) de Enríquez de Valderrábano (citado en Armistead y Suárez Ávila, 1999, pp. 160-161), que, junto con el texto amberino, representan las tres versiones antiguas de la balada[42]. Mariscal Hay calificó la cita del *Segundo tomo* como «descuidada» (2006a, p. 298, núm. 51), sin elaborar al respecto. Aunque siempre cabe la posibilidad de que Avellaneda conociera una versión que no ha llegado hasta nosotros, creo que los versos que Quijada recita combinan dos momentos diferentes del romance; en el segundo octosílabo, «Calaínos, el infante», resuena el epíteto que el joven contendiente de Calaínos recibe casi al final de la balada: «Viendo qu'el moro ha vencido / a Valdovinos el infante» (*Cancionero de romances* [Amberes s. a.], fol. 99r). Más que descuido, se trata de una solución inconsciente a una falla de memoria. Cervantes interpolará *Calaínos y Sevilla* en la visita al Toboso del segundo *Quijote*, al parecer sin influjo del *Segundo tomo*.

[42] Entre las fórmulas y frases del *Vocabulario de refranes* de Correas figura «ya cabalga Calaínos, / ya cabalga, ya se va» («quedó de unas sus coplas»; p. 822), que recuerda un octosílabo interior de *Calaínos y Sevilla*: «Ya se parte Calaýnos, / ya se parte, ya se va» (*Cancionero de romances* [Amberes s. a.], fol. 95v).

8. Zaragoza

8.1. La llegada: Ardiéndose estaba Troya

Martín Quijada sufre otros dos desdoblamientos de la personalidad poco después de entrar en Zaragoza; ambos desdoblamientos involucran al romancero. El aprovechamiento del género poético sigue el mismo patrón que vimos en el capítulo 7 y que se repetirá en algunos de los subsecuentes: Quijada llega a un lugar; atraídos por el aspecto del recién llegado, los lugareños lo rodean, y el forastero pronuncia un parlamento lleno de disparates, entre los cuales se interpolan baladas. Avellaneda no es muy original, ni en la construcción de la trama narrativa, ni en el manejo del romancero. Gómez Canseco señaló que en el *Segundo tomo* las novelas de caballerías «se convierten en un agente mecánico para la locura del protagonista» (2014a, p. 39*), y algo similar ocurre con las baladas. En muchas interpolaciones, sobre todo entre las posteriores al capítulo 6, el tordesillesco parece guiarse más por el deseo de aumentar el número de ocurrencias que por el de jugar con las resonancias del hipotexto. Muchas veces el resultado es un pegote rápido, superficial, como si el escritor se hubiera cansado del género o ya no supiera qué hacer con él. Es lo que ocurre con las citas de los desdoblamientos del capítulo 8, las cuales, sin embargo, no carecen de interés, dados sus vínculos con Lope de Vega y el «Entremés famoso de los romances». Cuando Quijada llega a Zaragoza las justas han terminado; excusa su tardanza ante el público que lo observa, inicialmente compuesto por «algunas personas»:

> La causa ha sido el estar yo ocupado en cierta aventura y encuentro que con el furioso Roldán he tenido [...]. Pero no seré yo Bernardo del Carpio si, ya que no tuve ventura de hallarme en ellas, no hiciere un público desafío a todos los caballeros que en esta ciudad se hallaren enamorados [...] yo los desafío y reto luego a la hora por cobardes y fementidos [...]. Y salga el justicia que dicen hay en esta ciudad con todos los jurados y caballeros de ella, que todos son follones y para poco, pues un solo caballero los reta, y no salen como buenos caballeros a hacer batalla conmigo solo (8, p. 87).

Como ocurrió ante los curiosos de Ateca, Quijada incorpora *Ya se sale Diego Ordóñez*, su *leitmotiv* romancístico; aún más importante es que enuncia este parlamento bajo la personalidad de Bernardo del Carpio,

su héroe favorito: en quien más se desdobla —dos veces— y bajo cuya personalidad recitará el centón de baladas del capítulo 23. Héroe legendario —sin ninguna base histórica—, Bernardo es la contraparte nacional de la materia de Francia; las crónicas y el romancero lo presentan como vencedor de los franceses en la batalla de Roncesvalles y como hijo ilegítimo del conde Sancho Díaz de Saldaña y la hermana de Alfonso II de Asturias, Jimena (Menéndez Pidal *et al.*, 1957, pp. 143-149). Bernardo del Carpio fue personaje de muchas baladas, sobre todo cultas; su popularidad literaria y el gusto de Avellaneda por los asuntos épicos nacionales explicarían la elección de Bernardo como modelo de héroe romancístico para Quijada, el equivalente de lo que fue Lanzarote de Lago para el don Quijote de la Mancha cervantino. No obstante, me pregunto si en esta elección de Avellaneda no influirían también el segundo apellido usado por Lope de Vega o alguna comedia del Fénix sobre Bernardo, por ejemplo *El casamiento en la muerte y hechos de Bernardo del Carpio*.

El público de Zaragoza va en aumento. Ahora son «más de cien personas, y los demás de ellos caballeros»; desdoblado en Aquiles, el forastero exhorta a sus oyentes, «valerosos príncipes y caballeros griegos» (8, p. 89), a concluir la derrota de Troya. Quijada cierra su discurso con una balada:

> Después que todos se sosieguen [los troyanos], seguros saldrán a la media-noche de su preñado vientre [del caballo de madera] los caballeros armados que estarán en él, y pegarán fuego a su salvo a toda la ciudad, acudiendo después nosotros de improviso, como acudiremos, a aumentar su fiero incendio, levantando los gritos al cielo al compás de las llamas, que se cebarían en torres, chapiteles, almenas y balcones, diciendo: «¡Fuego suena, fuego suena! ¡Que se nos alza Troya con Elena!» (8, p. 90).

Se trata del romance nuevo *Ardiéndose estaba Troya*, conservado en un par de pliegos sueltos (Rodríguez Moñino, 1997, núms. 278, 1146) y varios manuscritos áureos (Nishida, 2013, p. 583, núm. 13); hay, además, una versión a lo divino del jesuita Juan de Cigorondo. He aquí el comienzo:

> Ardiéndose estava Troya,
> torres, cimientos y almenas,
> qu'el fuego de amor, a vezes

abrasa también las piedras.
«¡Fuego!», dan bozes,
«¡fuego!», suena,
y solo Paris dice:
«Abrase Elena».

Unos corren y otros gritan,
unos salen y otros entran,
al cielo van los suspiros,
las lágrimas a la tierra.
«¡Fuego!», dan bozes,
«¡fuego!», suena,
y solo Paris dice:
«Abrase Elena»
(*Pliegos Croft*, vol. 2, núm. 4).

El octosílabo «torres, cimientos y almenas» se interpoló *verbatim* en el desdoblamiento de la aventura de los melones (6, p. 74), en un parlamento plagado de enumeraciones largas, en su mayoría procedentes de *Ya se sale Diego Ordóñez*. El capítulo 8 recurre al mismo verso pero lo modifica en «torres, chapiteles, almenas y balcones» (8, p. 90), variante que concuerda con las tendencias escriturales de Avellaneda, proclive a las enumeraciones largas. Sobre el particular, recuérdese que el párrafo del *Segundo tomo* que cité arriba solo incorpora un romance, no dos, como en el parlamento del capítulo 6; el escritor debió de sentir la necesidad de extender los elementos arquitectónicos de *Ardiéndose estaba Troya*. En el pasaje del capítulo 8 Avellaneda también alteró el estribillo de la balada.

De la popularidad de *Ardiéndose estaba Troya* dan cuenta las numerosas citas parciales que se conservan, por ejemplo las de Lope de Vega, a quien José Fernández Montesinos atribuyó el romance (1969, p. 227); según Antonio Sánchez Jiménez, los lectores coetáneos verían elementos de la vida del Fénix en el poema (Vega, *Romances*, p. 419). Lope incluyó el estribillo en *La Dorotea*, *Los bandos del Sena*, *El mármol de Felisardo* y *Los nobles como han de ser* (Vega, *La Dorotea*, p. 379, núm. 330). *Ardiéndose estaba Troya* también figura en el «Entremés famoso de los romances»; el comienzo de la balada sirve de cierre a la piececita dramática:

BARTOLO:
Ardiéndose estaba Troya,

torres, cimientos y almenas,
que el fuego de amor a veces
abrasa también las piedras.

TODOS:
¡Fuego, fuego! ¡Fuego, fuego!

Éntranse todos.

BARTOLO:
¡Fuego!, dan voces. ¡Fuego!, suena,
y solo Paris dice: «Abrase a Elena» (p. 912).

El *Ingenioso hidalgo* interpoló una balada sobre un incendio de la antigüedad clásica, el supuestamente provocado por Nerón: *Mira Nero de Tarpeya*. Avellaneda no quiso quedarse atrás y correspondió a la influencia de su predecesor con otro incendio, también del mundo clásico, pero asociado con Grecia, la contraparte de Roma en el imaginario colectivo. A esta decisión seguramente contribuyó el prestigio de *Ardiéndose estaba Troya*: no solo se trataba de un romance nuevo, sino de uno favorecido o compuesto por el Fénix; además, aparecía en el «Entremés famoso de los romances».

8.2. La demanda de Bramidán de Tajayunque: Amores trata Rodrigo

En la sortija de Zaragoza, organizada por don Álvaro Tarfe y sus amigos, la participación de Martín Quijada provoca la risa de todos, vulgo y gente principal. Los caballeros de buen gusto quieren seguir divirtiéndose a costa del forastero; con este fin, uno de los jueces de la sortija, el caballero zaragozano don Carlos, invita a Quijada y a Sancho Panza a cenar a su casa. Más de veinte caballeros constituirán el público de la velada. Es en la primera parte de este capítulo, el 12, cuando Sancho consolida su papel de bufón de nobles eutrapélicos, con el espacio y el público apropiados. La actuación de don Carlos —hombre de buen humor— es clave para que el campesino se luzca en su nuevo oficio[43]. La

[43] Don Carlos manda por Sancho y, con ayuda de don Álvaro, somete al campesino a una serie de retos para divertir al público (12, pp. 124-129); todos los retos enfatizan la rusticidad de Sancho: el melón, el capón, las albondiguillas, Mari

segunda parte del capítulo 12 se dedica a Quijada; en ella se interpolan tres romances, dos de los cuales aparecieron antes —*Marqués de Mantua* (II.5.2), *Ya se sale Diego Ordóñez* (II.6.4)— y uno que no se había citado: *Amores trata Rodrigo*.

Don Álvaro, don Carlos y el secretario del último han planeado cuidadosamente la broma principal de la velada; han hecho venir a «uno de los gigantes que sacan en Zaragoza el día de Corpus en procesión» (12, p. 129) para que represente al gigante Bramidán de Tajayunque, rey de Chipre. Aunque otro hombre lleva la figura sobre los hombros, el secretario asume la voz de Bramidán, al hablar a través de una ventana que concuerda con la altura de la cabeza del gigante[44]. El secretario-Bramidán da dos razones para su presencia en Zaragoza; la primera es pelear con Quijada y cortarle la cabeza, para hacerse con la fama y las hazañas del forastero; la segunda nos interesa más:

> He oído decir cómo tiene don Carlos, dueño de este fuerte alcázar, una hermana de quince años, de peregrina hermosura y gracia, la cual quiero y es mi voluntad que, juntamente con tu cabeza, se me dé al punto, para que me la lleve a Chipre y la tenga por mi amiga todo el tiempo que me pareciere, pues de ello le resultará sobrada honra. Y, si no lo quisiere hacer, le desafío y reto a él y a todo el reino de Aragón junto, y a cuantos aragoneses, catalanes y valencianos hay en su corona, que salgan contra mí a pie o a caballo (12, pp. 130-131).

El desafío de Bramidán se inspira en el de Diego Ordóñez, como confirmará la cita de *Ya se sale Diego Ordóñez* enunciada por el gigante unas páginas adelante. Quijada pide licencia a don Carlos para responderle a Bramidán, y el noble zaragozano continúa la broma declarando su temor por Tajayunque:

> Será bueno, para librarnos de la universal tribulación que nos amenaza, concederle las dos cosas que nos pide; y es que vos le deis vuestra cabeza, que ya yo de mi parte estoy dispuesto, más por fuerza que por grado, de

Gutiérrez, el manjar blanco, el baile. Por si fuera poco, don Carlos sienta a Sancho a sus pies, como si fuera un bufón o un perrito faldero.

[44] Monique Joly vio una influencia del artilugio de la cabeza de Bramidán en la cabeza encantada del capítulo 62 del segundo *Quijote*; como notó Joly, don Antonio Moreno, dueño de la cabeza, ha leído tanto la primera parte cervantina como la continuación apócrifa (1996, pp. 116-124).

dalle también a mi bella hermana Lucrecia; y que se vaya con todos los diablos, antes que haga mayores males (12, p. 131).

La frase «más por fuerza que por grado» corresponde a uno de los octosílabos de *Amores trata Rodrigo* («Amores trata Rodrigo, / descubierto a su cuydado»; *Pliegos Cracovia*, vol. 2, p. 108), balada erudita basada en la *Crónica sarracina* de Pedro del Corral (*ca.* 1430) (Menéndez Pidal *et al.*, 1957, pp. 11-12), aunque en el Siglo de Oro ya estaba tradicionalizada. El romance narra la violación, o seducción, de la hija del conde don Julián por Rodrigo, el último rey godo:

> Fue a dormir el rey la siesta, por la Cava havía embiado;
> cumplió el rey su voluntad, más por fuerça que por grado,
> por lo qual se perdió España por aquel tan gran pecado
> (*Pliegos Cracovia*, vol. 2, p. 108).

Amores trata Rodrigo se imprimió en numerosos romanceros de bolsillo y algunos pliegos sueltos (Rodríguez Moñino, 1973, vol. 2, p. 308; 1997, núms. 655, 711, 721), amén de registrarse en manuscritos. La frase de don Carlos coincide con varias versiones antiguas —por ejemplo la del pliego cracoviano—, no así la enunciada por el don Quijote de la Mancha auténtico a propósito de los galeotes —«de por fuerza, y no de su voluntad» (I, 22, p. 258)— y en la cual Emma Nishida ha visto una cita probable de *Amores trata Rodrigo* (2004, p. 1580). En la frase del *Ingenioso hidalgo* falta un elemento clave, *grado*, presente en todas las versiones antiguas conocidas[45]. Además, en el pasaje cervantino no hay nada que permita enlazar firmemente la frase con el romance, detalle no banal si se considera que expresiones como estas formaron parte de la fraseología de la época[46]. En cambio, el que un rey —Bramidán—

[45] Por ejemplo: «Y así el rey lo hizo por fuerza / con ella, y contra su grado», de la *Silva primera* de Barcelona; «cumplió el rei su voluntad / con ella contra su grado», del manuscrito *Cancionero de Pedro del Pozo*; «mira que lo que el rey pide / ha de ser por fuerza o grado», de la *Rosa de amores* de Timoneda; el resto de las versiones antiguas conocidas coincide con la versión del pliego de Cracovia en el verso «cumplió el rey su voluntad / más por fuerza que por grado» (Menéndez Pidal, *et al.*, 1957, pp. 22-26).

[46] Abundan en la traducción castellana de *Tirante el Blanco* (Valencia, 1511): «Más por fuerza que de grado» (vol. 1, pp. 157, 215), «de grado o por fuerza» (vol. 1, p. 176), «por fuerza y no por grado» (vol. 3, p. 23), «medio por fuerza y medio

quiera hacer amiga, y no esposa, a una doncella de noble cuna —la hermana del anfitrión— reproduce a lo burlesco el conflicto de la balada. Don Carlos, quien pronuncia su respuesta «mordiéndose los labios de risa» (12, p. 131), se vale de un octosílabo romancístico para acentuar la supuesta ofensa que Bramidán le ha inflingido; con ello, exacerba la reacción de Quijada y aumenta las posibilidades de diversión para el público de su casa.

Nótese que don Carlos llama *Lucrecia* a su hermana, probablemente para asociarla con la matrona romana violada por Tarquino, otro asunto desarrollado por el romancero erudito; la asociación entre la hija del conde don Julián y la matrona fue común en el Siglo de Oro (Alzieu, Jammes y Lissorgues, 1984, pp. 214-215). Emblema de la castidad, Lucrecia dio lugar a numerosos juegos burlescos (Alatorre, 1993, p. 403, núm. 5); uno de los más célebres fue el romance nuevo *Dándose estaba Lucrecia* («Dándose estaba Lucrecia / de las hastas con Tarquino»; *Romancero general*, fol. 190r). En el capítulo 23 del *Segundo tomo*, la prostibularia Bárbara de Villatobos se equipara con Lucrecia: «Yo quisiera ser de quince años y más hermosa que Lucrecia para servir con todos mis bienes habidos y por haber a vuestra merced. Pero puede creer que, si llegamos a Alcalá, le tengo de servir allí, como lo verá por la obra, con un par de truchas que no pasen de los catorce, lindas a mil maravillas y no de mucha costa» (23, pp. 246-247). Esas truchas, eco de las truchuelas del *Ingenioso hidalgo* (1, 2, p. 57), indican que la vieja prostituta también practica el proxenetismo. El relato que Bárbara le hará al titular en el capítulo 31 confirma las connotaciones prostibularias de *servir*[47]. En la realidad del *Segundo tomo*, la hermana de don Carlos se casará con el titular, con el permiso del rey, como corresponde a su condición de miembra de la alta nobleza (32, pp. 342-343).

por grado» (vol. 3, p. 29), «por grado o por fuerza» (vol. 3, p. 128), «por fuerza o por grado» (vol. 3, pp. 213, 285), entre otras. En el *Ingenioso hidalgo* Sancho dijo: «No pidas de grado lo que puedes tomar por fuerza» (I, 21, p. 255).

[47] La mujer ha vivido en Alcalá «más de veinte y seis años, ocupada en servir a todo el mundo, y más a gente de capa negra y hábito largo, que, en efeto, soy naturalmente inclinada a cosa de letras; si bien las mías no se extienden a más que a hacer y deshacer bien una cama, a aderezar bien un menudo, por grande que sea, y, sobre todo, a dar su punto a una olla podrida y avahar de pópulo bárbaro una escudilla de repollo, sopas y caldo» (31, p. 332). Para los significados eróticos de las habilidades culinarias de Bárbara, ver Gómez Canseco, 2017, pp. 97-103.

8.3. La aventura del guante: A cazar va don Rodrigo

Al terminar la velada en casa de don Carlos, Martín Quijada y Sancho Panza regresan a casa de don Álvaro Tarfe. Estamos en el capítulo 13. Es de noche. Quijada sueña que Bramidán de Tajayunque ha entrado en el palacio —la vivienda del noble morisco— para matarlo a traición, y se levanta furioso a buscar al intruso. Sancho duerme junto al guante que Bramidán usó para retar a Quijada; el amo toma al escudero por el gigante:

> Con esta quimera, pues, le dio luego con el lanzón un terrible porrazo en las costillas, diciendo:
>
> —Así pagan los traidores y alevosos las traiciones que urden. ¡Muere, vil Tajayunque, pues lo merece hacer quien, teniendo tales enemigos como tú en mí tienes, duerme descuidado!
>
> Despertó Sancho a las voces y golpe, medio aturdido; y apenas se sentó en la cama para levantarse y ver quién le daba tan buenos días, cuando ya don Quijote, que había arrojado el lanzón, le dio una grande puñada en los hocicos, diciendo:
>
> —¡No hay qué levantarte, traidor, que aquí morirás! (13, pp. 135-136).

La última imprecación refunde un verso de *A cazar va don Rodrigo* («A caçar va don Rodrigo / y aún don Rodrigo de Lara»; *Cancionero de romances* [Amberes s. a.], fol. 164r), romance épico del ciclo de los infantes de Salas. La balada fue muy conocida en el Siglo de Oro; se imprimió en numerosos romanceros de bolsillo y varios pliegos sueltos (Rodríguez Moñino, 1973, vol. 2, pp. 288-289; 1997, núms. 1060, 1071, 1075). *A cazar va don Rodrigo* narra la muerte de Rodrigo Velázquez o de Lara, tío de los infantes, a manos de Mudarra, el hijo que Gonzalo Gustioz engendró en la hermana del rey moro Almanzor. Según una tradición tardía, recogida en el «Arreglo toledano» de la *Crónica general* (*ca.* 1460), Mudarra adoptó el nombre del menor de los infantes —*Gonzalo*— al bautizarse (Menéndez Pidal y Catalán, 1963, pp. 154-156); ambos antropónimos alternan en el romance. Mudarra y Rodrigo se encuentran en despoblado, al principio sin reconocerse; tras identificarse, el primero ataca al segundo, mientras le reprocha haber planeado la emboscada de los moros contra los infantes:

los ojos al «Entremés famoso de los romances» y halló en la excesiva recitación de baladas una estrategia para convertir a Quijada en un loco de un solo plano —como Bartolo—, muy lejos de la complejidad de planos y la reversibilidad que habían distinguido al don Quijote de la Mancha auténtico.

El centón de romances que Quijada enuncia en el capítulo 23 del *Segundo tomo* es una variación novedosa a un procedimiento de interpolación heredado del *Ingenioso hidalgo*: los versos integrados al discurso del narrador o los personajes. Este centón no solo corrobora el interés de Avellaneda por el teatro breve (Gómez Canseco, 2014a, p. 27*), sino también su acuciosidad como lector, pues el pasaje del *Segundo tomo* reproduce el patrón de interpolaciones del «Entremés famoso de los romances». Eugenio Asensio, entre otros, calificó a la pieza dramática de *centón* (1965, p. 75), pero esta exhibe igualmente rasgos de ensalada. Ambos, centón y ensalada, se nutrían de materiales ajenos y, en los dos, la comicidad solía desempeñar un papel relevante (Frenk, 1989, pp. 80-81; Parra García, 1999, pp. 364-369); la definición de *ensalada* del *Tesoro de la lengua castellana o española* (Madrid, 1611), de Sebastián de Covarrubias, confirma que se veían como géneros afines:

> Porque en la ensalada echan muchas hierbas diferentes, carnes saladas, pescados, aceitunas, conservas, confituras, yemas de huevo, flor de borraja, grageas, y de mucha diversidad de cosas se hace un plato, llamaron ensaladas un género de canciones que tienen diversos metros y son como centones recogidos de diversos autores. Estas componen los maestros de capilla para celebrar las fiestas de la Natividad; y tenemos de los autores antiguos muchas y muy buenas, como *El molino*, *La bomba*, *El fuego*, *La justa*, *El chilindrón*, etc. (*s. v.* «ensaladas»).

Los ejemplos de ensaladas mencionados por Covarrubias señalan la relación de estas con la música, así como una diferencia importante entre la ensalada y el centón en sentido estricto: mientras en la primera los materiales ajenos se incrustaban en una composición mayor, el centón clásico se formaba enteramente de versos ajenos[48]. Mateo Flecha el

[48] El *Arte poética española* (Salamanca, 1592), de Juan Díaz Rengifo, agrega la diversidad de lenguas como característica de la ensalada: «Es una composición de coplas redondillas, entre las quales se mezclan todas las differencias de metros, no solo españoles, pero de otras lenguas, sin orden de unos a otros, al alvedrío del poeta,

Viejo († 1553), maestro de capilla de las infantas de Castilla, fue el autor de *La bomba*, *El fuego* y *La justa*; he aquí el comienzo de la última:

¡Oyd, oýd los vivientes
una justa que se ordena!
Y el precio della se suena
que es la salud de las gentes.
Salid a los miradores
para ver los justadores,
que quien ha de mantener
es el bravo Lucifer
por honra de sus amores.
¿Quién es la dama que ama?
¿Y quién son los venturetos?
Solo son dos caballeros.
La dama Envidia se llama.
Diz que dize por su dama
al mundo como grosero:
Para ti la quiero.
Norabuena, compañero;
para ti la quiero.
Passo, passo, sin temor,
que entra el mantenedor.
Pues, toquen los atabales.
Ea, diestros oficiales,
llame el tiple con primor:
Tin-tin-tin [...].
¡Oh galán!
Responda la contra y el tenor:
Tron, tron, tron, tron, tron.
¡Sus, todos!
Tipi, tipi, tipi, tipi [...].
Cata el lobo dó va,
Juanilla;
cata el lobo dó va.
La soberbia es el padrino;
una silla es la cimera.
¡Oh qué pompa y qué manera!

y, según la variedad de las letras, se van mudando la música» (p. 93). La métrica de la composición principal no se limitó a las redondillas (Frenk, 1989, p. 81).

Escuchad, que el mote es fino:
Super astra Dei
exaltabo solium meum
et similis ero Altissimo
(Flecha, *Las ensaladas*, pp. 47-48).

A propósito del centón, Covarrubias habla de «un cierto género de poesías remendado de diversos pedazos de uno o de diferentes autores, haciendo de todos ellos un cuerpo o contextura» (*s.v.* «centones»). Juan de Andosilla se preciaba de ser el primero en componer centones en castellano, frente a la costumbre de escribirlos en latín; en *Christo nuestro señor en la cruz, hallado en los versos del príncipe de nuestros poetas, Garcilasso de la Vega, sacados de diferentes partes y unidos con ley de centones* (Madrid, 1628) Andosilla nos legó una definición más técnica de *centón*: «Un género de vestidura hecha de muchos pedazos diferentes, de adonde metafóricamente este género de composición toma el nombre porque se compone de versos o pedazos dellos (partido el verso heroico por todas las cesuras y pies de que consta), haziendo de dos medios uno, o poniendo entre dos que estén juntos otro tomado de otra parte, de manera que ni se tomen más de dos versos, ni menos de un pie de los que hazen el heroico» (*Centones de Garcilaso*, p. 22).

Tanto en la ensalada como en el centón, los materiales ajenos se resemantizaban dentro de la nueva composición. El traslape de términos que vimos en la primera definición de Covarrubias refleja lo que ocurría con la práctica de los géneros en la vida real: sus fronteras eran difusas; el «Entremés famoso de los romances» y el *Segundo tomo* son un buen ejemplo de ello. Las citas romancísticas fueron frecuentes en ensaladas y «géneros afines», para decirlo con palabras de Giuliana Piacentini (1984, p. 1135). De hecho, algunas muestras acogían mayoritaria o exclusivamente baladas como materiales intertextuales; es el caso de la famosa «Ensalada de muchos romances viejos y cantarcillos», impresa en un pliego suelto de la colección de Praga (Rodríguez Moñino, 1997, núm. 707), y de otra docena de textos estudiados por Piacentini. Las ensaladas de baladas fueron muy populares a partir de la segunda mitad del Quinientos (Piacentini, 1984, p. 1136), una manifestación más de la moda romanceril. La abundancia de diálogo que caracteriza a muchas ensaladas y el tono festivo, juguetón, que distingue a la mayoría de las muestras conocidas acercaban a las ensaladas al teatro breve. No extraña, pues, que en el periodo de entre siglos surgiera un entremés que

parodiaba baladas a través de su acumulación; tampoco que lo hiciera combinando elementos de géneros que se sentían tan afines como la ensalada y el centón.

El «Entremés famoso de los romances» consta de 476 versos, de los cuales 260 son citas intertextuales, en su mayoría baladas. Son por lo menos treinta los romances interpolados —con entre uno y sesenta y cuatro octosílabos— y todos, salvo uno, son de nuevo cuño[49]. La excepción es *Marqués de Mantua*, única balada común a la pieza dramática, los *Quijotes* y el *Segundo tomo*. En el entremés predominan los romances moriscos (catorce); mucho después vienen los pastoriles (cuatro), caballerescos y ariostescos (cuatro), históricos (dos), o de otros asuntos (uno amoroso, uno de cautivos, uno piscatorio, uno rústico, uno de vilipendio)[50]. El centón propiamente dicho —una balada tras otra— aparece

[49] Uso la edición de Ignacio Arellano, a la cual restituyo el verso 163 («a pasar la siesta»), omitido por error, según muestra la digitalización del ejemplar de la *Tercera parte de las comedias de Lope de Vega* (Barcelona, 1612) de la Biblioteca Nacional de España. Daniel Eisenberg y Geoffrey L. Stagg no aclararon cuál fue el texto base de la edición que prepararon; su lista de «Romances citados (en orden de su aparición)» (p. 171) se apoya —sin declararlo— en la creada por Juan Millé y Giménez (1930, pp. 206-208). Al igual que el último, Eisenberg y Stagg excluyeron a *Marqués de Mantua* de la lista y se limitaron a remitir a la contrahechura artística, no presente en la pieza dramática; Millé y Giménez había titubeado (1930, pp. 212-213) pero terminó decantándose por la contrahechura. Ambas listas dan un total de treinta y una baladas, aunque el mismo Millé y Giménez (1930, p. 216) dejó claro que no logró identificar con seguridad «entró la malmaridada» (v. 415); mi recuento elimina al octosílabo de la lista de romances del entremés porque las versiones conocidas de *La bella malmaridada* no lo incluyen. Otros posibles versos de balada, no identificados, son «¡Mal hubiese el caballero / que sin espuelas cabalga!» (vv. 282-283), citados por Correas (*Vocabulario de refranes*, p. 484) y Covarrubias, quien precisó que era «romance viejo» (*Tesoro de la lengua*, *s.v.* «espuela»). Millé y Giménez no lo consideró en su lista pero apuntó la posibilidad de que se tratara de un romance del Cid en el cerco de Zamora (1930, pp. 207-208); en su edición de los *Romances* de Góngora, Antonio Carreira (vol. 3, p. 164) señaló el paralelo de las citas de Correas y Covarrubias con una balada de la *Historia y romancero del Cid* de Juan de Escobar: «Maldito sea el caballero / que como yo ha cavalgado, // que si yo espuela traxera / non se fuera el malvado» (p. 157). El texto interpolado en el «Entremés famoso de los romances» es otro, quizá una balada distinta sobre el mismo asunto. En la pieza dramática también figura el cantarcillo lírico tardío «Frescos ventecillos» (vv. 466-469), editado por Margit Frenk (2003, vol. 2, núm. 2327).

[50] Cuento las parodias dentro del subgénero al cual pertenecía el original parodiado; es el caso de *Vinsillenme el potro [asno] rucio* y *Cabizbajo y pensativo*, que parodian a lo rústico un romance morisco y otro pastoril.

casi al final de la obra; antes de él, las citas romancísticas —en boca de Bartolo u otros personajes— se distribuyen siguiendo un patrón que recuerda la alternancia estrofa propia-versos ajenos que distingue a las ensaladas. En los «Disparates de Gabriel de Saravia, muy graciosos y apazibles para cantar, glosando muchos viejos romances» la alternancia se logra mediante una glosa, componente típico de las ensaladas romancísticas; reproduzco dos de las veintitrés estrofas:

El gigante Fierabrás
es un ratón cavallero,
con el doctor Ypocrás,
vi venir en un arcaz,
por las riberas del Duero.
Traýan una galga enferma,
de quarenta años preñada,
cantando por tierra yerma:
O Belerma, o Belerma,
por mi mal fuyste engendrada.

Viendo tantas invenciones,
y notándolas muy bien,
vi más de dos mil cabrones
jugando pares o nones
con el rey de Tremecén.
Luego vi dos mil tocinos,
juntos en comunidad,
cantando por los caminos:
Cata Francia, Montesinos,
cata París la ciudad
(*Pliegos Cracovia*, vol. 2, p. 180).

En la mayoría de las ensaladas romancísticas hay estrofas glosadoras de creación propia. En otros casos, como en la ensalada de Praga, los versos propios son menos, pero suficientes para separar las citas intertextuales; la primera estancia lee:

Rey don Sancho, rey don Sancho,
no digas que no te aviso,
no te hallen de improviso
los gallegos.
En Troya entran los griegos,

tres a tres y quatro a quatro,
y de mí van cada rato
mil sospiros.
Cavallero, bien podeys yros,
que, en verdad, no puedo abriros
(*Pliegos Praga*, vol. 1, p. 4).

El «Entremés famoso de los romances» retoma la alternancia típica de las ensaladas. La pieza dramática comienza con una treintena de versos propios, a los cuales siguen quince del gongorino *Ensíllenme el [asno] rucio*, diecisiete propios, dieciséis de *Ensíllenme*, catorce propios, dieciocho de *La más bella niña*, también de Góngora, etc.; la alternancia abarca la mayoría del texto del entremés, hasta el verso 379. Avellaneda vio en esta alternancia un modelo para el romancero del *Segundo tomo*; un modelo que lo indujo, no solo a aumentar el número de baladas y ocurrencias puestas en boca de Quijada, sino también a distribuir unas y otras a lo largo de la novela, en vez de concentrarlas en los capítulos iniciales, como hizo Cervantes. El resultado fue un *Segundo tomo* que intercalaba romances cada cierto tiempo y que alternaba los materiales intertextuales con la escritura propia: la estructura de las ensaladas permeada por el «Entremés famoso de los romances».

Bartolo no es el único personaje del entremés que recita baladas, incluso muchas baladas, pero sí el que recita más y el único que está loco. Asensio sostuvo que el anónimo entremesista:

> Vacila entre dos actitudes mal armonizadas: el poner en boca de Bartolo, como producto de su locura, trechos diversos de romancero; y el escenificar, alterando levemente lo narrativo, poemas enteros dialogados por los restantes personajes, a los que pinta normales y sensatos. Los mismos que acaban de maldecir el romancero se enzarzan en recitar un papel de la historia del marqués de Mantua o una letrilla de Góngora. La locura literaria reclama método y continuidad. Bartolo —que sucesivamente se imagina ser soldado, moro, caballero y más cosas— nos marea con sus incoherentes retahílas, particularmente la que nos endilga de regreso a la aldea, en la que enjareta torpemente la friolera de más de veinte comienzos de romances. En vez de una visión más o menos unificada tenemos un revoltijo de situaciones esbozadas (1965, p. 75).

En mi opinión, las actitudes contradictorias de los personajes cuerdos hacia el romancero coadyuvan a la comicidad del «Entremés famoso

de los romances»; el elemento unificador de ese «revoltijo de situaciones esbozadas» es la locura de Bartolo y la íntima relación de esta con la verborrea romancística. El entremesista distinguió bien entre el exceso de baladas recitadas por el protagonista y los muchos otros romances emitidos por los personajes secundarios. La locura de Bartolo se presenta en aumento: del deseo de imitar estilos de vida que no le corresponden («ha dado en ser caballero», «se me quiere hacer soldado»; vv. 12, 22), el labrador pasa a creerse moro —sin asumir claramente la personalidad de uno (vv. 238-263)—[51], para después desdoblarse en Valdovinos moribundo y recitar el parlamento romancístico más largo de la obra, *Marqués de Mantua*, con ocasional ayuda de otros personajes (vv. 292-365); sigue otro desdoblamiento, en el «alcaide natural de Baza» (vv. 380-382), que da pie a la recitación del centón propiamente dicho. Nótese que, a partir del desdoblamiento en Valdovinos, la situación se acelera y la locura de Bartolo consiste sobre todo en lo que dice. El centón es el punto álgido de este proceso; no es, pues, casual que se sitúe casi al final del entremés (vv. 384-429).

A diferencia de las interpolaciones de baladas que lo anteceden o suceden, el centón se construye mediante citas romancísticas cortas —casi siempre *incipits*—, todas enunciadas por Bartolo y colocadas una a continuación de la otra, o con interrupciones mínimas por parte de los personajes secundarios. Esta repentina acumulación de citas cortas incrementa los sinsentidos del discurso de Bartolo y, por lo tanto, la intensidad de su locura: «Él está loco perdido», «bien se ve por lo que habla» (vv. 393-394), confirman los testigos. El centón se compone de tres partes, más o menos diferenciadas. La primera parte alterna citas de cuatro baladas —de entre uno y seis versos— con tres comentarios de personajes secundarios —de uno a dos versos (vv. 384-400); en la segunda parte —núcleo del centón— Bartolo recita diecíocho romances, sin intervenciones ajenas (vv. 401-417)[52]; la tercera parte contiene la interrupción más larga del centón —seis versos con comentarios de varios personajes—, a la que siguen citas de cuatro baladas, con un verso de intervención ajena entre la penúltima y la última cita intertextual (vv. 418-429). Avellaneda se inspiró en las dos últimas partes para construir su propio centón; al igual

[51] Primero recita el parlamento de Almoradí a Tarfe y luego llama «Almoradí» a Simoncho.

[52] Para «entró la malmaridada» (v. 415), ver la nota sobre la edición del entremés que utilizo.

que en el «Entremés famoso de los romances», el centón del *Segundo tomo* aparece casi al final de la obra.

9.2. La perorata del lugarcillo cercano a Sigüenza: romances de Bernardo del Carpio, Durandarte y Fernán González

Don Álvaro Tarfe y don Carlos tienen asuntos que arreglar en la corte, entre ellos el matrimonio de la hermana del noble zaragozano con el titular. Ante el dilema de qué hacer con Martín Quijada, el secretario de don Carlos le sugiere a don Álvaro montar otra farsa —un segundo desafío— para trasladar la batalla con Bramidán de Tajayunque a la plaza Mayor de Madrid; originalmente la batalla iba a tener lugar en la plaza del Pilar de Zaragoza. El secretario, caracterizado como el escudero negro —embajador de Tajayunque—, le transmitirá la nueva ubicación a Quijada. Como subraya el secretario, esta solución permitirá «que pieza tan singular y que es tan de rey entre [...] en la corte para regocijarla» (13, p. 140), o sea, más diversión para quienes la merecen: los cortesanos de alto rango, amigos e iguales de don Carlos y don Álvaro.

A partir del capítulo 22 del *Segundo tomo* la pareja amo–escudero se convierte en tríada, con la adición de Bárbara de Villatobos, la mondonguera de Alcalá, vieja prostituta y hechicera, trasunto de la Dorotea-Micomicona del *Ingenioso hidalgo*. En el capítulo 23, camino a la corte, Quijada, Sancho y Bárbara —acompañados de fray Esteban, el ermitaño, y Antonio de Bracamonte, el soldado— se detienen en el mesón de un lugarcillo cercano a Sigüenza. Quijada permanece en la puerta, rodeado por un corrillo de curiosos; un alcalde del lugar inquiere sobre el destino de su viaje y las razones de su extraña vestimenta. Quijada responde con una serie de disparates; tras apostrofar al público de «valerosos leoneses» (23, p. 244), se refiere al rey don Rodrigo —con otros detalles sobre la pérdida de España— y a la resistencia cristiana en el norte; a continuación se desdobla en Bernardo de Carpio:

> —Ya veis, ínclitos Guzmanes, Quiñones, Lorenzanas y los demás que me oís, cómo mi tío el rey don Alonso el Casto, siendo yo hijo de su hermana y tan nombrado cuanto temido por Bernardo, me tiene a mi padre, el de Saldaña, preso, sin querérmele dar; demás de lo cual, tiene prometido al emperador Carlomagno darle los reinos de Castilla y León después de sus días, agravio por el cual no tengo de pasar de ninguna manera, pues, no

teniendo él otro heredero sino a mí, a quien toca por ley y derecho, como a sobrino suyo legítimo y más propincuo a la casa real, no tengo de permitir que extranjeros entren en posesión de cosa tan mía. Por tanto, señores, partamos luego para Roncesvalles y llevaremos en nuestra compañía al rey Marsilio de Aragón, con Bravonel de Zaragoza; que, ayudándonos Galalón con sus astucias y con el favor que nos promete, fácilmente mataremos a Roldán y a todos los doce pares; y quedando en aquellos valles malferido Durandarte, se saldrá de la batalla, y, por el rastro de la sangre que dejará, irá caminando Montesinos por una áspera montaña, aconteciéndole mil varios sucesos, hasta que, topando con él, le saque por sus manos, a instancia suya, el corazón, y se le lleve a Belerma, la cual en vida fue gavilán de sus cuidados. Advertid, pues, famosos leoneses y asturianos, que para el acierto de la guerra os prevengo en que no tengáis disensiones sobre el partir de las tierras y señalar de mojones.

Y volviendo en esto las riendas a Rocinante, y apretándole las espuelas, se entró furioso en el mesón, gritando:

—¡Al arma, al arma, que con los mejores de Asturias sale de León Bernardo, todos a punto de guerra, a impedir a Francia el paso! (23, pp. 245-246).

El núcleo del centón del *Segundo tomo* es la historia de Durandarte; abordaré la genealogía de las baladas sobre este héroe carolingio en el análisis de la aventura de la cueva de Montesinos. Al igual que el núcleo del centón del «Entremés famoso de los romances», el núcleo avellanediano exhibe una acumulación ininterrumpida de romances, y antes y después de él los materiales intertextuales se incorporan en forma menos apretada. En el pasaje de arriba hay por lo menos siete baladas citadas, refundidas o recordadas a partir de sus argumentos; todas son de autor culto, salvo la que se refiere a Fernán González, primer conde de Castilla.

Primera parte del centón. La identificación de los hipotextos se vuelve problemática cuando no tenemos versos concretos sino alusiones a personajes o hechos presentes en más de un poema; ocurre en la primera parte del centón, la dedicada a Bernardo del Carpio. La amplitud del romancero de Bernardo y la carencia de versos concretos hace difícil precisar qué textos aprovechó Avellaneda[33]. Es posible que *Con los mejores de Asturias*, citado al final del centón, fuera una de las fuentes de la historia de Bernardo recordada por Quijada; no obstante, es evidente que hay más de un romance detrás.

[33] La edición del romancero de Bernardo incluye cincuenta y ocho textos viejos, eruditos y nuevos (Menéndez Pidal *et al.*, 1957, pp. 141-270).

La mención de Bravonel de Zaragoza expone un problema diferente. El octosílabo «Bravonel de Zaragoza» figura en el núcleo del centón propiamente dicho del entremés (v. 408), y Millé y Giménez (1930, p. 216) se preguntó si se trataba de «Bravonel de Zaragoza / al rey Marsilio demanda» o «Bravonel de Zaragoza / y ese moro de Villalba», impresos en el *Romancero general* (Madrid, 1600) (fols. 9v, 77v), entre otras fuentes. Hay más posibilidades, pues «Bravonel de Zaragoza / bravo va por la batalla» se glosa en ciertos cancioneros manuscritos, como el *Cancionero de Pedro de Padilla, con algunas obras de sus amigos* (1588) (núms. 85-86) o el *Cartapacio de Francisco Morán de la Estrella* (1581-1582) (núm. 493), y «Bravonel de Zaragoza» es verso intermedio en otras baladas. En resumen, no podemos precisar el referente del entremesista. Algunos críticos vieron una cita intertextual en el «con Bravonel de Zaragoza» del *Segundo tomo*[54], pero la adición de *con* rompe los paralelos con cualquiera de los ejemplos señalados y convierte al octosílabo en eneasílabo. Además, la frase de Avellaneda se sitúa antes del núcleo del centón, cuando Quijada todavía no cita versos romancísticos. Sin lugar a dudas hay un trasfondo de balada en la mención de Bravonel —al igual que en la de Marsilio de Aragón—, pero no a través de un verso interpolado, sino del recuerdo de personajes comunes en el romancero de Bernardo[55].

Segunda parte del centón. La identificación es más fácil en el resto de la perorata de Quijada porque ahora sí contamos con versos o detalles concretos. En la segunda parte —núcleo del centón— tenemos:

a) «Malferido Durandarte, se saldrá de la batalla» (23, p. 245) es el *incipit* de *Malferido Durandarte*, romance erudito registrado en varios manuscritos (Labrador Herraiz y DiFranco, 1993, p. 184) y divinizado por Juan López de Úbeda (Rodríguez Moñino, 1973, vol. 2, pp. 578-579). En el *Cartapacio de Francisco Morán de la Estrella* el poema aparece glosado y con un comienzo casi idéntico al de Avellaneda: «Malferido Durandarte / se sale de la vatalla» (núm. 211)[56]. En la versión —más

[54] Figura en el «Índice de fuentes, refranes y relaciones textuales» que Gómez Canseco preparó para su primera edición del *Segundo tomo* (p. 765).

[55] Por ejemplo *Con tres mil y más leoneses* («Con tres mil y más leoneses / dexa la ciudad Bernardo»), publicado como anónimo en el *Romancero general* de 1604, o *Las varias flores despoja* («Las varias flores despoja / del rocío aljofarado»), de Gabriel Lobo Lasso de la Vega (Menéndez Pidal *et al.*, 1957, pp. 231-234).

[56] El romance también figura en el ms. II-1580 de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid (Catalán, 1997-1998, vol. 2, p. 15, núm. 32), misma que resguarda el *Cartapacio de Francisco Morán de la Estrella* (ms. II-531). El *incipit* aparece en el

larga y sin glosar— de las *Poesías del maestro León y de Fr. Melchor de la Serna* (finales del siglo XVI-principios del XVII) el inicio es algo distinto («Malferido sale el hombre / de la primera vatalla»; núm. 60), pero otros de sus versos («y mataron a Roldán, / el esposo de doña Alda; // perdió el enperador / los mejores de su cassa») recuerdan el enunciado del centón avellanediano que enlaza las historias de Bernardo y Durandarte: «Mataremos a Roldán y a todos los doce pares» (23, p. 245). Esta correspondencia apoya la posibilidad de que *Malferido Durandarte* también proporcionara el material para unir las dos primeras partes del centón. Es probable que estos resúmenes o paráfrasis —presentes en los incisos *a* y *b*— se inspiren en las refundiciones que el entremesista llevó a cabo para adaptar algunas baladas a las situaciones del «Entremés famoso de los romances»[57].

b) «Por el rastro de la sangre que [Durandarte] dejará, irá caminando Montesinos por una áspera montaña» (23, p. 245) reproduce con libertad el *incipit* del erudito *Por el rastro de la sangre*, impreso en el *Romancero historiado* de Lucas Rodríguez (Alcalá, 1582): «Por el rastro de la sangre / que Durandarte dexava // caminava Montesinos / por un áspera montaña» (pp. 140-141)[58]. La balada fue la segunda de las cuatro dedicadas

Tesoro de la lengua castellana o española de Covarrubias como ejemplo de *h* aspirada (*s.v.* «ferir»).

[57] Por ejemplo, la interpolación de *La más bella niña*: «|Perico:| Si es verdad aqueso, / mi hermana será / *la más bella niña / de nuestro lugar.* / |Mari Crespa:| ¡Pobre de la triste, / pues para *su mal / hoy es viuda y sola / y ayer por casar!* / |Teresa:| ¿Quién, señora *madre, / muerta* no se cae, / *viendo que sus ojos / a la guerra van?* / |Pero Tanto:| La pobre Teresa, / *harta de llorar, / a su madre dice / que escucha su mal.* / |Teresa:| *Dulce madre mía, / ¿quién no ha de llorar / aunque tenga el pecho / como un pedernal?*» (vv. 91-110; las cursivas son mías). El entremesista aprovechó directamente la primera estrofa y parte de la quinta del romance gongorino: «La más bella niña / de nuestro lugar, / hoy viuda y sola, / y ayer por casar, / viendo que sus ojos / a la guerra van, / a su madre dice, / que escucha su mal», «Dulce madre mía, / ¿quién no llorará, / aunque tenga el pecho / como un pedernal [...]?»; el énfasis en la intensidad del llanto y la muerte proceden de la tercera y cuarta estrofa: «En llorar conviertan / mis ojos, de hoy más, / el sabroso oficio / del dulce mirar, / pues que no se pueden / mejor ocupar, / yéndose a la guerra / quien era mi paz», «No me pongáis freno, / ni queráis culpar, / que lo uno es justo, / lo otro, por demás; / si me queréis bien, / no me hagáis mal: / harto peor fuera / morir y callar» (Góngora, *Romances*, vol. 1, núm. 1).

[58] Es posible que el romance preexistiera: en el *Romancero historiado* también se imprimió una glosa de los primeros ocho octosílabos; de la popularidad de *Por el rastro de la sangre* dan cuenta otra glosa, una mojiganga y varias divinizaciones

a Durandarte en la antología de Rodríguez[39]. En el pasaje del *Segundo tomo* la cita de *Por el rastro de la sangre* va seguida de «aconteciéndole mil varios sucesos, hasta que topando con él, le saque por sus manos, a instancia suya, el corazón, y se lo lleve a Belerma», enunciado que resume el argumento del romance que se acaba de interpolar: peripecias de Montesinos, encuentro de los primos, petición de Durandarte para que Montesinos le saque el corazón y se lo lleve a Belerma. Avellaneda también abrevó en otras baladas para escribir el segmento.

c) A propósito de la equiparación de Belerma con un ave de rapiña («la cual en vida fue gavilán de sus cuidados»; 23, pp. 245-246), Gómez Canseco sostiene que Avellaneda tuvo «muy probablemente en mente el romance *En Francia estaba Belerma* [*Belerma recibe nuevas de la muerte de Durandarte*]», «en concreto, las palabras que pronuncia Montesinos cuando le entrega el corazón de Durandarte a su amada» (23, p. 246, núm. 34). He aquí la cita de la balada, publicada en la tardía *Floresta de varios romances* (Valencia, 1646) de Damián López de Tortajada: «Y porque aves ningunas, / indignas de tal vianda, // no comiessen coraçón / donde estavas tú fixada; // al qual podrás hazer honra / que él en vida deseava» (pp. 242-243). La fuente de Avellaneda es otra. El romance sugerido por Gómez Canseco no usa la palabra *gavilán*, como sí hace el gongorino *Diez años vivió Belerma* («Diez años vivió Belerma / con el corazón difunto»), impreso en la *Flor octava* (Toledo, 1596; Alcalá, 1597) y el *Romancero general* (Madrid, 1600, 1602) (Rodríguez Moñino, 1973, vol. 2, p. 427). Datado en 1582, el poema de Góngora fue la primera gran parodia de la historia de Belerma y Durandarte; en él la equiparación entre Belerma y el ave de rapiña es directa. Doña Alda, viuda de Roldán, visita a Belerma para convencerla de emprender una nueva vida, libre de lutos; entre otras medidas propone: «Volved luego a Montesinos / ese corazón que os trujo, / y enviadle a preguntar / si por gavilán os

(Labrador Herraiz y DiFranco, 1993, p. 231; Rodríguez Moñino, 1973, vol. 2, p. 664), así como la subsistencia de versiones a lo divino en la tradición española actual (Catalán, 1997-1998, vol. 2, p. 17).

[39] Los otros tres romances fueron: *Montesinos sobrevive a la gran derrota de los franceses* («Por la parte dónde vido / más sangrienta la batalla»), *Echado está Montesinos* («Echado está Montesinos / al pie de una verde haya») y *Llanto de Belerma sobre el corazón de Durandarte* («Sobre el coraçón difunto / Belerma estava llorando») (Rodríguez, *Romancero historiado*, pp. 140-142). Según Antonio Rodríguez Moñino, pudo haber una edición anterior (1581), también alcalaína, del *Romancero historiado* (1973, vol. 1, núm. 185).

tuvo» (Góngora, *Romances*, vol. 1, núm. 10). Volveré sobre *Diez años vivió Belerma* en el análisis de la cueva de Montesinos.

En el pasaje del *Segundo tomo*, antes del comentario sobre Belerma, se recuerdan baladas que narran la extracción del corazón y su posterior entrega a la dama. Una de ellas fue *Por el rastro de la sangre*, que termina con la última voluntad de Durandarte: «Con las ansias de la muerte / Durandarte le rogava // que le encomiende a Belerma, / aquella que él tanto amava, // y le lleve el coraçón / sacado de sus entrañas; // que era la joya que en vida / le diera la más preciada» (Rodríguez, *Romancero historiado*, p. 141). Otra debió de ser *Echado está Montesinos*, que describe en detalle el entierro del enamorado, la extracción del corazón y a Montesinos en camino «por llevar el coraçón / adonde Belerma estava, // porque él antes de su muerte / assí se lo encomendaba» (Rodríguez, *Romancero historiado*, p. 142). *Por el rastro de la sangre* y *Echado está Montesinos* se publicaron uno a continuación del otro en el *Romancero historiado*; también figuran en alguna otra fuente impresa o manuscrita (Rodríguez Moñino, 1973, vol. 2, pp. 443, 664; Labrador Herraiz y DiFranco, 1993, pp. 109, 231). En la recreación avellanediana de la historia de Durandarte extraña la ausencia de *Durandarte envía su corazón a Belerma* («¡O, Belerma, o, Belerma, / por mi mal fuiste engendrada!»; *Cancionero de romances* [Amberes s. a.], fol. 254v), la balada más famosa sobre la pareja carolingia. Los cuatro romances de Durandarte usados por Avellaneda figuran en la aventura de la cueva de Montesinos, aunque Cervantes aprovechó seis en total —entre ellos *Durandarte envía su corazón a Belerma*. Como veremos en nuestro siguiente capítulo, en la parodia cervantina de los amores de Durandarte y Belerma fue decisiva la influencia de Góngora, no la de Avellaneda, quien solo de refilón aludió a Belerma y se centró en los aspectos guerreros —no en los amorosos— de la historia del caído.

Tercera parte del centón. Un nuevo apóstrofe de Quijada a los curiosos que lo rodean inaugura la tercera parte del centón: «Advertid [...] famosos leoneses y asturianos, que para el acierto de la guerra os prevengo en que no tengáis disensiones sobre el partir de las tierras y señalar de mojones» (23, p. 246). El apóstrofe refunde el comienzo de un romance viejo sobre el conde Fernán González y el rey Sancho Ordóñez, *Castellanos y leoneses* («Castellanos y leoneses / tienen grandes divisiones»; *Cancionero de romances* [Amberes s. a.], fol. 161v), del cual se conservan varias versiones antiguas, amén de citas y menciones. La abundancia de materiales y la variedad de versiones prueba la popularidad de la balada

(Rodríguez Moñino, 1973, vol. 2, p. 352; 1997, núms. 504, 1068). Curiosamente, las palabras de Quijada coinciden más con la cita del *Tesoro de la lengua castellana o española* de Covarrubias que con las otras fuentes antiguas: «Castellanos y leoneses / tienen grandes disensiones, // sobre el partir de las tierras / y el poner de los mojones» (*s.v.* «león»)[60]. A propósito de las citas romancísticas de Covarrubias, Mitchell D. Triwedi señaló que ciertas variantes del lexicógrafo parecen únicas, entre ellas las *disensiones* de arriba, y consideró probable que algunas se debieran a lapsos de memoria (1984, pp. 322, 328). El ejemplo del *Segundo tomo* muestra que, o no fue el caso de *disensiones*, o el *Tesoro* fue fuente de Avellaneda.

Una breve participación del narrador introduce la última balada del centón, aquella que Quijada grita al entrar al mesón: «¡Al arma, al arma, que con los mejores de Asturias sale de León Bernardo, todos a punto de guerra, a impedir a Francia el paso!» (23, p. 246); es el *incipit* de *Con los mejores de Asturias*, romance nuevo sobre Bernardo del Carpio: «Con los mejores de Asturias / sale de León Bernardo, / puestos a punto de guerra / a impedir a Francia el passo» (*Romancero general*, fol. 94v). La balada se publicó en algunas *Flores de varios romances* y, después, en el *Romancero general* (Madrid, 1600, 1602), y se halla en otras fuentes impresas o manuscritas (Rodríguez Moñino, 1973, vol. 2, p. 369; 1997, núm. 1126; Labrador Herraiz y DiFranco, 1993, p. 64). Como en la tercera parte del centón propiamente dicho del «Entremés famoso de los romances», la tercera parte del centón avellanediano espacia las baladas recitadas por el protagonista con una interrupción puesta en boca de otro —en este caso el narrador. Al igual que en el entremés, la reacción de los testigos indica que el centón es clave para confirmar la locura del recitador. En el *Segundo tomo* el centón también es el remate de un proceso, dado que facilita el anuncio del destino final de Quijada:

[60] Versión de un cancionero manuscrito del siglo xv: «Castellanos y leones[es] / tienen grandes dibisiones, // sobre el partir de las tierras / y el poner de los moxones» (Menéndez Pidal y Catalán, 1963, p. 7); cancionero amberino sin año: «Castellanos y leoneses / tienen grandes divisiones, // el conde Fernán González / y el buen rey don Sancho Ordóñez, // sobre el partir de las tierras / ay passan malas razones» (fol. 161v); pliegos sueltos de las «Maldiciones de Salaya» y *Síguense ocho romances viejos*: «Castellanos y leoneses / arman muy grandes quistiones, // sobre el partir de los reinos / y el poner de los mojones» (*Pliegos Madrid*, vol. 1, p. 85; *Pliegos Cataluña*, vol. 2, p. 298).

> Toda la gente se quedó pasmada de oír lo que el armado había dicho y no sabían a qué se lo atribuir. Unos decían que era loco, y otros no, sino algún caballero principal, que su traje eso mostraba. Tras lo cual, querían todos entrarse dentro a tratar con él, pero el ermitaño se puso a la puerta en resistencia, diciéndoles:
>
> —Váyanse, señores, con Dios, que este hidalgo está loco, y le llevamos a curar a la casa de los orates de Toledo. No nos le alteren más de lo que él se está (23, p. 246).

A lo largo del *Segundo tomo*, Avellaneda ha ido explotando los desdoblamientos de la personalidad y la verborrea romancística de Quijada para involucionarlo y sumirlo en una «locura sin paliativos», como señaló Gómez Canseco a otro respecto (2014a, p. 46*). Es una locura construida a partir del exceso y la repetición, sin el calado profundo que había caracterizado a la del don Quijote de la Mancha auténtico. El centón es el exponente máximo de la verborrea romancística de Quijada y, por ello, el principio del fin. La involución que emprendió Avellaneda no se encaminaba solo a superponerle su protagonista al de Cervantes, sino también a «enseñar a no ser loco» (prólogo, p. 10), es decir, a eliminar los matices inquietantes de una locura que cuestionaba las estructuras sociales, para constreñirla dentro de los límites establecidos por la clase señorial. Por eso no es suficiente con hacer de Quijada un bufón de los nobles eutrapélicos; al final de la novela, el orden tiene que restablecerse y el loco asociado con el protagonista cervantino debe terminar encerrado como lo que es: un completo orate. No es, pues, casualidad que el ermitaño use el anuncio para cortar de tajo el interés que las palabras de Quijada suscitaron en el público.

9.3. La coda del centón: Don Manuel y el moro Muza

En lo que al romancero se refiere, el capítulo 24 es una extensión del 23 y una oportunidad para empezar a cerrar los cabos que se habían dejado sueltos al principio del *Segundo tomo*. El capítulo 24 también ejemplifica las dificultades para precisar el número de baladas interpoladas en la novela: sabemos que hay más de las identificadas con seguridad, pero no siempre podemos probarles un origen romancístico a las referencias potenciales. Tras despedirse de fray Esteban y del soldado Antonio de Bracamonte, Martín Quijada y sus acompañantes prosiguen

el viaje a la corte. En Sigüenza se alojan en el mesón del Sol. Quijada le ordena a Sancho Panza pegar carteles con el reto de «El Caballero Desamorado», mediante el cual desafía a quienes «no confesaren que la gran Zenobia [Bárbara de Villatobos], reina de las amazonas [...], es la más alta y fermosa fembra que en la redondez del universo se halla» (24, p. 251). En mi opinión, este reto se inspira en el paso de los mercaderes toledanos del *Ingenioso hidalgo*[61]. El corregidor ordena el arresto de Sancho cuando el último intenta pegar carteles en la audiencia de Sigüenza. La descripción de los sufrimientos del campesino en la cárcel, además de recordar cierto pasaje de *La historia de la vida del Buscón* (Zaragoza, 1626) de Francisco de Quevedo (24, p. 255, núm. 18), guarda paralelos con dos baladas del rey don Rodrigo; la novela de Quevedo circuló en forma manuscrita antes de imprimirse.

Los grilletes que Sancho porta y los piojos que le echan los otros prisioneros «le daban tanta pesadumbre [que] no hacía sino lamentarse de su fortuna y de la hora en que había conocido a don Quijote» (24, p. 255). En *Profecía de la pérdida de España* («Los vientos eran contrarios, / la luna estava crescida») una doncella de nombre *Fortuna* despierta al rey don Rodrigo para anunciarle su caída; el romance insiste en la pesadumbre masculina («muy congoxado», «con cara triste y penosa»; *Pliegos Madrid*, vol. 3, pp. 169-170). En *Las huestes de don Rodrigo* («Las huestes de don Rodrigo / desmayavan y huýan») el lamento que el rey emite —«triste», con «gran manzilla», «llorando»— incluye la palabra *hora*: «Desdichada fue la hora, / desdichado fue aquel día // en que nasci y heredé / la tan grande señoría» (*Cancionero de romances* [Amberes s. a.], fol. 127r-127v). En varias fuentes áureas los poemas se publicaron unidos[62]. Las correspondencias textuales son insuficientes para probar que el narrador del *Segundo tomo* abrevó en *Profecía de la pérdida de España* o *Las huestes de don Rodrigo*, excluidos —por ello— de mi recuento; sin

[61] «Todo el mundo se tenga, si todo el mundo no confiesa que no hay en el mundo doncella más hermosa que la Emperatriz de la Mancha, la sin par Dulcinea del Toboso» (I, 4, p. 73). Según Gómez Canseco, «la idea y el tono del cartel» del *Segundo tomo* «pueden ser una imitación burlesca del incluido en el capítulo XXXIV del libro IV de *Don Belianís de Grecia*» (24, pp. 251-252, núm. 4), pero en el ejemplo argüido por Gómez Canseco falta la defensa de la hermosura femenina. A lo anterior añádase que, al igual que en el *Ingenioso hidalgo*, los interpelados de 1614 piden ver a la dama (24, p. 259).

[62] Por ejemplo, en *Pliegos Madrid* (vol. 3, pp. 169-171), *Pliegos Praga* (vol. 1, pp. 337-339) o la *Rosa española* de Timoneda (fols. 48v-50v), entre otros.

embargo, es posible que así haya sido, sobre todo si consideramos que Avellaneda usó antes una balada del mismo ciclo (*Amores trata Rodrigo*) y que Quijada comenzó la perorata del capítulo 23 aludiendo a la historia del rey don Rodrigo[63], misma que reiterará en este capítulo 24 al desdoblarse en el último rey godo.

Ante la tardanza de Sancho, Quijada se dirige a la plaza —armado y a caballo— seguido por los muchachos de la ciudad. En la plaza se encuentra el corregidor con los caballeros, hidalgos y demás gente que ha leído el cartel y escuchado las necedades de Sancho; Quijada los cree príncipes: «¡Oh vosotros, infanzones, que fincastes de las lides, que no fincárades ende! ¿Non sabedes, por ventura, que Muza y don Julián, maguer que el uno moro y el otro a mi real corona aleve, las tierras talan por mí luengo tiempo poseídas, y que fincar además piensan en ellas?» (24, pp. 256-257). La destrucción de las tierras se menciona en *Profecía de la pérdida de España* («cómo el conde don Julián / las tierras le destruýa»; *Pliegos Madrid*, vol. 3, p. 170), del cual quizá haya una interpolación en el capítulo, según señalé. En cualquier caso, el desdoblamiento en Rodrigo y la alusión a la pérdida de España enlazan este discurso de Sigüenza con la perorata del lugarcillo. Avellaneda tiende a repetirse, a reutilizar sus propios esquemas narrativos —junto con los ajenos— y ambos pasajes tienen semejanzas innegables: la extrañeza de los lugareños ante la apariencia de Quijada, el apostrofar a los oyentes como si fueran godos o descendientes de ellos, el desdoblamiento del protagonista en un héroe del pasado español y un discurso lleno de referencias romancísticas. Se trata, además, de pasajes muy próximos. Todas estas circunstancias hacen del parlamento del capítulo 24 una especie de coda del centón del 23. El resto del discurso de Sigüenza lo confirma. Después de exhortar a los cristianos a oponer resistencia a los invasores moros, Quijada asume la personalidad de Fernando el Católico para recitar una balada fronteriza; concluye declarando su ridículo reto:

> ¡Erguid, erguid, pues, vuestras derrumbadas cuchillas! ¡Salga Galindo, salga Garcilaso, salga el buen maestre y Machuca, salga Rodrigo de Narváez! ¡Muera Muza, Zegrí, Gomel, Almoradí, Abencerraje, Tarfe, Abenamar,

[63] «Valerosos leoneses, reliquias de aquella ilustre sangre de los godos, que, por entrar Muza por España, perdida por la alevosía del conde Julián, en venganza de Rodrigo y de su incontinencia y en desagravio de su hija Florinda, llamada la Cava, os fue forzoso haberos de retirar a la inculta Vizcaya, Asturias y Galicia» (23, p. 244).

Zaide y la demás gente galguna, mejor para cazar liebres que para andar en las lides! Fernando soy de Aragón, doña Isabel es mi amantísima esposa y reina; desde este caballo quiero ver si hay entre vosotros alguien tan valiente

que me traiga la cabeza
de aquel moro renegado
que delante de mis ojos
ha muerto cuatro cristianos.

¡Fablad, fablad! Non estedes mudos, que quiero ver si en esta plaza se topa entre vosotros home que, teniendo sangre en el ojo, sepa volver por su dama contra la grande fermosura de la reina Zenobia [...], la cual por sí sola es bastante, como yo sé por luenga experiencia, a daros bien que hacer a todos juntos y a cada uno por sí. Por tanto, dadme luego la respuesta, que uno solo soy y manchego, que para cuantos sois basta (24, p. 257).

Quijada menciona capitanes de la toma de Granada que pasaron al romancero (24, p. 257, núm. 29). Los versos recitados corresponden al inicio de *Don Manuel y el moro Muza*, balada fronteriza de la cual se conservan versiones manuscritas, más dos impresas en pliegos sueltos y las *Obras* de Joaquín Romero de Cepeda (Sevilla, 1582) (Rodríguez Moñino, 1997, núms. 415, 416, 853; Labrador Herraiz y DiFranco, 1993, p. 70). El romance antiguo empezaba *in medias res*, sin identificar al emisor de la exhortación: «¿Quál será aquel cavallero, / de los míos más preciado, // que me trayga la cabeça / de aquel moro señalado, // que delante de mis ojos / a quatro ha lançeado, // pues que las cabeças trae / en el pretal del cavallo?» (*Pliegos Madrid*, vol. 4, pp. 145-146); según Bartolomé José Gallardo, la versión de Romero de Cepeda leía *moro renegado* (*Ensayo de una biblioteca*, núm. 3319), variante idéntica a la del parlamento de Quijada. En la balada, convaleciente de viejas heridas, don Manuel de León acepta enfrentarse a Muza, a quien vence y decapita; el texto se cierra con don Manuel presentándole la cabeza al rey, detalle que abría la puerta para que Avellaneda ahijara la exhortación a Fernando el Católico[44].

El centón del capítulo 23 involucró el desdoblamiento en Hernando del Carpio, cuya historia abría y cerraba dicho centón; en medio quedaban las referencias a Durandarte y Fernán González. En tanto coda

[44] En la glosa «Metida en gran confusión», que acompaña la versión del pliego madrileño, es la reina Isabel quien pide la cabeza del moro (*Pliegos Madrid*, vol. 4, pp. 146-147).

del centón, el discurso de Sigüenza enfatiza la materia romancística nacional al excluir a los personajes extranjeros y acumular dos desdoblamientos en un parlamento. Esta es la única ocasión en que Quijada se desdobla dos veces en un mismo discurso y lo hace en los dos reyes del pasado español que marcan el inicio y el fin de la invasión musulmana, referencia más que probable a la reciente expulsión de los moriscos. El énfasis en la materia nacional también prepara un cierre que se hará explícito al final del capítulo 24 y que confirma una de las directrices expuestas al principio del *Segundo tomo*.

Como de costumbre, el público se queda perplejo ante los disparates de Quijada. Informado de la naturaleza de la locura del forastero, el corregidor manda liberar a Sancho y le dice a Quijada que quiere conocer a la reina Zenobia, quien permanece en el mesón del Sol. La tríada de bufones hace las delicias del corregidor y sus acompañantes; los lugareños dejan el mesón de los viajeros:

> Llenos de risa y asombro; unos de oír los dislates del amo y simplicidades del escudero, y otros, de ver el extraño género de locura del triste manchego, efeto maldito de los nocivos y perjudiciales libros de fabulosas caballerías y aventuras, dignos ellos, sus autores y aun sus letores, de que las repúblicas bien regidas igualmente los desterrasen de sus confines. Pero de lo que más se fueron admirados era de ver la facilidad que tenía don Quijote en hablar el lenguaje que antiguamente se hablaba en Castilla en los cándidos siglos del conde Fernán González, Peranzules, Cid Ruiz Díaz y de los demás antiguos (24, p. 265).

El final del párrafo recuerda unas palabras de Quijada a don Álvaro Tarfe: «Ya que imito a los antiguos en la fortaleza, como son al conde Fernán González, Peranzules, Bernardo y al Cid, los quiero tambien imitar en las palabras» (2, p. 30); la declaración se produjo justo después de la primera cita romancística de Quijada y de que este motivara a don Álvaro a contestar con otra balada. Según dije, Avellaneda estaba anunciando dos de las directrices principales de su novela: el vínculo entre la locura y la verborrea romancística, así como la adhesión a los modelos nacionales por parte del héroe. No es casualidad que la habilidad para expresarse en el lenguaje arcaico se subraye en la coda del centón, cuando Quijada ha alcanzado el punto álgido de la verborrea. La declaración del capítulo 2 exponía un deseo, un propósito, y el comentario del capítulo 24 testimonia que el objetivo se ha logrado con creces. En

medio de ambos capítulos, el tordesillesco se ha regodeado en recalcar la locura romancística de Quijada, al interpolar baladas sobre todos los héroes mencionados en los pasajes de ambos capítulos —amén de muchos otros[65]. Los cabos sueltos se van atando y, quizá por eso, no volveremos a encontrar romances sino hasta el capítulo 32.

10. La sátira femenina: *Sale la estrella de Venus*

La última integrante de la tríada de bufones se incorpora en el capítulo 22; se trata de Bárbara de Villatobos, la vieja prostituta y hechicera que disfraza sendos oficios con el de mondonguera. A diferencia de la moza gallega —regentada por el ventero—, Bárbara es una prostituta independiente, cuya clientela principal han sido los estudiantes de Alcalá. La vejez ha hecho sus estragos y ahora la mujer alterna la prostitución con el proxenetismo de colegas jóvenes. Al conocerla, Martín Quijada la desdobla en «la gran Zenobia, reina de las amazonas», personaje de *Don Belianís de Grecia* (Burgos, 1579), de Jerónimo Fernández (22, p. 235, núm. 37), y, a partir de ahí, Bárbara será la reina Zenobia para Quijada; este también altera la historia de mujer burlada que cuenta la mondonguera para hacer de ella una doncella menesterosa, cuya defensa asume. Los paralelos con la Dorotea-Micomicona del *Ingenioso hidalgo* son obvios; también lo son los tintes celestinescos que Avellaneda le dio a su criatura (Gómez Canseco, 2014a, p. 66*).

El aprovechamiento del romancero en el *Segundo tomo* se cierra con dos textos asociados a la sátira de Bárbara: *Sale la estrella de Venus*, de Lope de Vega, y *Conde Claros preso*, la misma balada juglaresca que se interpoló al comienzo de la novela. Desde que se integró a la mancuerna formada por Quijada y Sancho Panza, Bárbara ha sido constantemente degradada, en especial por Sancho, el principal detractor de las mujeres del *Segundo tomo*. A propósito de la dirección descendente de la risa que caracteriza a la novela, Iffland resalta que los caballeros de buen gusto se ríen de Quijada y Sancho y que, cuando el amo se ríe, suele ser del escudero: «¿Y no hay nadie de quién se pueda reír Sancho? Pues sí, pero siguiendo siempre las reglas de la jerarquía de la risa. ¿Y quién está por

[65] Otra muestra de la circularidad entre los dos capítulos es el recuerdo de la ingratitud de Dulcinea del Toboso (24, p. 254), expuesta por primera vez en la mencionada conversación con don Álvaro (2, pp. 26-28).

debajo de Sancho en la escala social? Ni más ni menos que Bárbara, la mondonguera y prostituta» (1999, p. 243). Con risa o sin ella, Sancho satiriza a todas las mujeres con quienes se relaciona, aunque le carga la mano a Bárbara. El *Segundo tomo* es una novela de hombres. El encono de Panza hacia las mujeres concuerda con su condición de bufón de nobles eutrapélicos y con el público que lo escucha, en su mayoría compuesto de varones.

El narrador y otros personajes masculinos colaboran en la sátira de Bárbara[46]. La llegada a la corte incrementará la degradación femenina y la calidad del público que disfruta de la última. Si en Sigüenza Bárbara provocó la risa de caballeros, hidalgos y letrados, además del corregidor (24, pp. 252-253, 261-265), y camino a Alcalá, la de estudiantes (25, pp. 271, 278) y la compañía de representantes (26, p. 282), en Madrid divertirá sobre todo a la aristocracia: primero a los paseantes del Prado —caballeros y damas—, al alguacil y al titular (29, pp. 317, 322-323); más adelante, a los cortesanos que asisten a las veladas organizadas en las casas del titular y el archipámpano de Sevilla, a las cuales también concurren don Álvaro Tarfe y don Carlos (31, pp. 331, 335-341; 33, pp. 356-357). En el capítulo 12 Quijada y Sancho fungieron como bufones en la cena celebrada en casa de don Carlos, en Zaragoza; en las reuniones madrileñas el blanco de la burla es triple. El carácter predominantemente privado del entretenimiento en la corte resalta la condición de bufones de Bárbara y sus acompañantes: ahora la risa se produce en viviendas señoriales y ante un público de nobles eutrapélicos como destinatarios principales, no en los espacios abiertos y ante el público variopinto del pasado. La servidumbre está presente en casa del archipámpano pero lo hace en un segundo plano, o como ayudante de las farsas orquestadas por los aristócratas.

Bárbara es la única integrante de la triada de bufones que está consciente de que los nobles se divierten a costa de ella o sus acompañantes. Avellaneda es un escritor que muestra escasa simpatía hacia las mujeres y se ensaña con Bárbara y Mari Gutiérrez, la esposa de Sancho. Frente a lo que ocurre con Mari, de quien se habla mucho pero a quien jamás vemos en escena, Bárbara es un personaje —no mero referente; o sea, el

[46] Por ejemplo, el soldado Antonio de Bracamonte (22, pp. 238-239), el mesonero del lugarcillo cercano a Sigüenza (23, p. 248), el corregidor de Sigüenza y su paje (24, pp. 262-263), el autor de la compañía de representantes (26, p. 285), el alguacil de Madrid y el titular (29, pp. 321-324), don Álvaro (31, pp. 337, 341), el archipámpano de Sevilla (33, p. 357).

público ante el cual se satiriza a la vieja prostituta no solo puede verla y hablar con ella, también puede —y suele— estallar en carcajadas ante su presencia. El público que se ríe de ella —antes o después de llegar a Madrid— es mayoritariamente masculino y se sitúa en estamentos sociales muy superiores al de la mujer; no es decir mucho: casi cualquiera está por encima de una prostituta en decadencia y, además, hechicera. Hasta Sancho. Esta risa unidireccional, típica de Avellaneda, alcanza su punto culminante en Madrid; dado su estatus de corte, la villa facilitaba la concentración de los caballeros de buen gusto que habían estado interactuando con Quijada por separado.

Animados por la diversión que la tríada les proporciona a don Álvaro, don Carlos y el titular, una pareja de nobles cortesanos ruega a sus amigos que lleven a los bufones a su casa. Los amigos acceden a condición de que los anfitriones se finjan «él gran archipámpano de Sevilla y su mujer archipampanesa»; el narrador llama al primero «personaje de calidad» y a la segunda, «dama de buen gusto» (32, p. 343). Quijada y Sancho acuden a la cita —sin Bárbara— y hacen las delicias de la gente que llena la sala de los archipámpanos. Acompañada por algunas dueñas y criadas, la archipampanesa contempla el espectáculo desde su estrado. Ante la pregunta de su marido, la dama celebra a los huéspedes «por piezas de rey» (32, p. 350); don Carlos acota:

> —Pues lo mejor falta por ver a vuestra alteza, que es la reina Zenobia; y, si no, dígalo Sancho [...].
>
> —Pardiez, señoras, que pueden sus mercedes ser lo que mandaren, pero, en Dios y en mi conciencia, les juro que las excede a todas en mil cosas la reina Segovia, porque, primeramente, tiene los cabellos blancos como un copo de nieve y sus mercedes los tienen tan prietos como el escudero negro, mi contrario. Pues en la cara, ¡no se las deja atrás! Juro non de Dios que la tiene más grande que una rodela, más llena de arrugas que gregüescos de soldado y más colorada que sangre de vaca, salvo que tiene medio jeme mayor la boca que vuesas mercedes y más desembarazada, pues no tiene dentro de ella cantos huesos ni tropiezos para lo que pusiere en sus escondrijos; y puede ser conocida, dentro de Babilonia, por la línea equinoccial que tiene en ella. Las manos tiene anchas, cortas y llenas de varrugas; las tetas, largas como calabazas tiernas de verano. Pero ¿para qué me canso en pintar su hermosura, pues hasta decir de ella que tiene más en un pie que todas vuesas mercedes juntas en cuantos tienen? Y parece, en fin, a mi señor don Quijote pintipintada, y aun dice de ella, él, que es más hermosa que

la estrella de Venus al tiempo que el sol se pone, si bien a mí no me parece tanto (32, pp. 350-351).

La comparación que Sancho le oyó a su amo corresponde al inicio de *Sale la estrella de Venus*: «Sale la estrella de Venus / al tiempo que el sol se pone, / y la enemiga del día / su negro manto descoge» (*Romancero general*, fol. 3r). La crítica acepta la autoría de Lope de Vega; de hecho, algunos estudiosos vieron elementos autobiográficos en esta balada morisca (Menéndez Pidal, 1968b, vol. 2, pp. 126-128; Vega, *Romances de juventud*, pp. 172-173), la cual narra la venganza de Gazul, despechado porque su amada —la bellísima Zaida Zegrí— va a casarse con otro. El poema se imprimió en las *Flores de varios romances* y, después, en el *Romancero general* (Madrid, 1600, 1602), amén de registrarse en numerosos manuscritos (Rodríguez Moñino, 1973, vol. 2, p. 732; Labrador Herraiz y DiFranco, 1993, p. 268). Fue la balada más famosa del romancero nuevo (Goyri de Menéndez Pidal, 1953, p. 414) y una de las más divulgadas en la España áurea, como lo prueba su supervivencia en la tradición oral moderna; su popularidad y el que apareciera en el «Entremés famoso de los romances» debieron de favorecer su interpolación en el *Segundo tomo*.

Sale la estrella de Venus es el segundo uso del romancero por parte de Sancho y la primera cita de una balada emitida por él —la alusión al romance del conde Peranzules se dio en el capítulo 6. Ni la proverbial belleza del lucero de la mañana, ni la hermosura de Zaida Zegrí guardan relación con el retrato que Sancho hizo de Bárbara, pero el disparatado paralelo agudiza ante los oyentes tanto la fealdad del retrato como la locura de Quijada —autor de la comparación. Las mujeres a quienes Sancho apostrofa no quedan indemnes. Según dije, el *Segundo tomo* es una novela de hombres. Las figuras femeninas son escasas y poseen poca o ninguna voz, salvo la moza gallega y Bárbara —prostitutas de ínfima categoría— o, en los episodios intercalados, la esposa de monsiur Japelín y doña Luisa. Es hasta este capítulo 32, casi al final de la obra, cuando las mujeres cobran cierto protagonismo entre el público que contempla los desatinos de Quijada y Sancho (a Bárbara la verán al día siguiente); es la primera vez que se les menciona explícitamente y es la primera vez que una de ellas forma parte —pasiva— del grupo de nobles cutrapélicos que constituyen el motor de la obra. La archipampanesa carece de voz propia —el narrador habla por ella—, aunque se reitera que se divierte con Sancho tanto como su marido. La pareja formada por los archipámpanos de Sevilla prefigura la de los duques del segundo *Quijote*, en

varios sentidos. Uno de ellos es la inclinación que sienten por Sancho, a quien terminarán convirtiendo en bufón asalariado, con Mari Gutiérrez como valor agregado.

Quijada y Sancho han ejercido como bufones a lo largo del *Segundo tomo* y la entrada en la corte marca su consagración como piezas de rey. Es aquí cuando Sancho puede regodearse en uno de los privilegios más típicos de los bufones de carne y hueso: decir las «verdades desnudas» (29, p. 323), sin reparar en la condición del blanco. Al degradar a la mondonguera ausente, Sancho también degrada al público femenino que lo escucha, a esas señoras que representan el otro polo de la comparación de la vieja acuchillada. La sátira de los defectos femeninos es parte de la caracterización de Sancho como bufón de nobles eutrapélicos (Altamirano, 2018a, p. 1062) y, en los siguientes capítulos, Panza se consolidará en este papel al motejar a la archipampanesa por su vestuario y ociosidad[67].

Conde Claros preso, con diferentes versos, abre y cierra el romancero del *Segundo tomo* (II.4). En la carta a Dulcinea del Toboso del capítulo 2, Quijada citó dos octosílabos del segmento más conocido de la vieja balada juglaresca («que los yerros por amare, dignos son de perdonare»; 2, p. 30), y ahora es el narrador quien usa otra pareja de octosílabos —el *incipit*— como elemento fraseológico del idioma. Cuando Sancho termina el retrato de Bárbara, el narrador agrega: «Como medianoche era por hilo, los gallos querían cantar, celebraron mucho todos el dibujo que Sancho había hecho de la reina Zenobia y rogaron a don Carlos la trajese allí el día siguiente a la misma hora» (32, p. 351). He aquí el comienzo de *Conde Claros preso*: «Media noche era por filo, / los gallos querían cantar; // conde Claros con amores / no podía reposar» (*Cancionero de romances* [Amberes s. a.], fol. 85r). Avellaneda introdujo el juego con la temporalidad al hacer que Sancho terminara el retrato de

[67] Primero Sancho compara a la archipampanesa con la moza gallega: «Si no fuera porque no traía ella tan buenos vestidos como vuesa merced, ni esa rueda de molino que trae al gaznate, jurara a Dios y a esta cruz que era vuesa merced ella propria» (33, p. 352); cuando la señora se afloja la gorguera, Sancho animaliza a la aristócrata: «¿A qué fin trae esas carlancas al cuello, que no parece sino las que traen los mastines de los pastores de mi tierra? Pero tal deben de molestarla todos estos podencos de casa, para que no sea menester eso y más para defenderse de ellos» (33, p. 353). En la carta a Mari Gutiérrez Sancho describe así a la archipampanesa: «Es mujer muy honrada, según dice su marido, si bien a mí no me lo parece, por lo que la veo holgazana, pues, desde que estoy aquí, jamás la he visto la rueca en cinta» (35, p. 380).

Bárbara con la refundición de los primeros versos de *Sale la estrella de Venus*: «Sale la estrella de Venus / al tiempo que el sol se pone» representa el comienzo de la noche, cuya continuación se marca inmediatamente, con la cita de unos versos que denotan la medianoche, los de *Conde Claros preso*; Covarrubias acotó: «Para decir que era justamente el punto de la media noche, dice el romance viejo: "Media noche era por filo, / los gallos quieren cantar", etc.» (*Tesoro de la lengua, s.v.* «fil»). Como había ocurrido con Zaida Zegrí, la supuesta reina Zenobia no puede compararse, ni en belleza ni en posición social, con la infanta Claraniña, causante del insomnio amoroso de Claros de Montalbán. El público de la casa del archipámpano lo corroborará con creces al día siguiente. Los caballeros y damas «tenían tanto que hacer en admirarse de la fealdad que en ella miraban, y más viéndola vestida de colorado, que no acertaban a hablar palabra de pura risa» (33, p. 357). Muy probablemente influido por Avellaneda, Cervantes aprovechará al máximo el potencial de *Conde Claros preso* en el capítulo 9 del segundo *Quijote*, en particular las resonancias paródicas que conllevaba el contraste entre el conde y el hidalgo manchego.

El autor del *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, el supuesto Alonso Fernández de Avellaneda, merece crédito por su lectura aguda del *Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, así como por la interpretación creativa que hizo de la primera parte cervantina, al margen de que nos guste el resultado, o no. Defensor de lo establecido y escritor competitivo, Avellaneda se propuso enmendarle la plana a Cervantes y exhibir las destrezas literarias propias. El tordesillesco vio en el romancero uno de los caminos principales para lograr sus propósitos. El considerable incremento en el número de baladas interpoladas en el *Segundo tomo* y las diferencias estilísticas y temáticas con respecto al corpus de 1605 evidencian la voluntad avellanediana de valerse de la herencia cervantina para distanciarse del predecesor; en lo último desempeñó un papel determinante el «Entremés famoso de los romances». La respuesta y el espíritu de competencia de Avellaneda no fueron en vano. Una vez publicado, el *Segundo tomo* motivó a Cervantes a seguir con su proyecto de darle mayor peso al romancero en su propia continuación; en ciertas ocasiones, el libro apócrifo le proporcionó los elementos para conseguirlo. Ante este estado de cosas, el mérito de Avellaneda también radica en haber ayudado a crecer a su rival.

III

SUPERACIÓN DE LAS ANTIGUAS PLANAS E INFLUJO DEL TORDESILLESCO: EL ROMANCERO EN EL SEGUNDO *QUIJOTE* CERVANTINO

1. El segundo *Quijote* frente a los libros de 1605 y 1614

No sabemos cuándo empezó Miguel de Cervantes a escribir la *Segunda parte del ingenioso caballero don Quijote de la Mancha* (Madrid, 1615). Los pocos indicios seguros que existen apuntan a que «gran parte de la novela, si no toda, se redactó» en los dos o tres años anteriores a su puesta en letras de molde (Pontón, 2015, pp. 1527-1529); Cervantes debió de terminarla en los últimos meses de 1614, cerca de la fecha en que caducaba el privilegio del *Ingenioso hidalgo*, otorgado el 26 de septiembre de 1604, aunque el proceso de impresión se prolongó hasta el otoño de 1615 (Rico, 2015, p. 1597). Los diez años que transcurrieron entre la publicación de los dos *Quijotes* son muchos, más de los usuales para las continuaciones debidas al mismo autor, las cuales buscaban abrevar en el éxito de las primeras partes. Mateo Alemán no esperó tanto para sacar a la luz la secuela del *Guzmán de Alfarache* (Lisboa, 1604), cuya primera parte había aparecido cinco años antes (Madrid, 1599). Cervantes fue dado a las pausas largas, al menos con ciertas obras; recuérdense las dos décadas que separan a *La Galatea* (Alcalá, 1585) del *Ingenioso hidalgo* (Madrid, 1605), o la tan anunciada y nunca vista continuación de la novela pastoril. En cualquier caso, los diez años que mediaron entre ambos *Quijotes* no fueron ociosos, y no solamente por la intensa actividad literaria y editorial desarrollada por el escritor. Estos años le brindaron a Cervantes abundantes oportunidades para reflexionar sobre su quehacer

novelístico y la respuesta del público al *Ingenioso hidalgo*. Los comentarios vertidos en el segundo *Quijote*, y en alguna otra obra, lo muestran atento a las críticas de los lectores. No menos importante es que esa pausa facilitó la aparición del libro apócrifo.

Asunto discutido por la crítica es el momento en que Cervantes leyó el *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (Tarragona, 1614), firmado por Alonso Fernández de Avellaneda. La polémica se centra en cuándo empezaron las huellas de la continuación apócrifa en la auténtica, misma que Cervantes llevaba muy avanzada a finales de agosto o principios de septiembre de 1614, fecha en que terminó de imprimirse la novela de Avellaneda (Gómez Canseco, 2014b, p. 519)[1]. Para algunos estudiosos la respuesta cervantina se produjo a partir del capítulo 59, el cual contiene las primeras referencias explícitas al *Segundo tomo* y Cervantes estaría preparando cuando llegó a sus manos el libro (Pontón, 2015, pp. 1534-1537)[2]; para otros, entre quienes me encuentro, impelido por la lectura del *Segundo tomo*, Cervantes introdujo cambios en el material ya escrito, además de modificar el proyecto original para los capítulos restantes (Gómez Canseco, 2014b, pp. 525-530; Iffland, 1999, pp. 379-402; Riquer, 1972, pp. XXXV-XXXIX; Romero Muñoz, 1990, pp. 96-101, 1991, pp. 66-69 y 2004, pp. 132-135, entre otros). Huelga decir que, dentro del último grupo de críticos, no hay completo acuerdo sobre la cantidad o el alcance de las huellas avellanedianas anteriores al capítulo 59; coincido con James Iffland en que no se trató de una reelaboración masiva, sino de reforzar ciertos aspectos (1999, p. 382). El análisis que presento en las páginas que siguen muestra que hay huellas del *Segundo tomo* en varios pasajes del segundo *Quijote*, no solo a partir del famoso capítulo 59. Algunas de estas huellas tienen que ver con el romancero, lo cual de ninguna manera significa que el

[1] La aprobación del *Segundo tomo* es del 4 de julio de 1614, y la novela se citaba como novedad en las fiestas zaragozanas celebradas en honor a santa Teresa en octubre del mismo año (Gómez Canseco, 2014b, p. 519); las aprobaciones del segundo *Quijote* son del 27 de febrero y el 17 de marzo de 1615.

[2] Gonzalo Pontón Gijón expuso una posición distinta en el trabajo que firmó con Ellen M. Anderson: «Es posible que Cervantes leyera el libro [de Avellaneda], decidiera los cambios que iba a imponer al suyo y escogiera finalmente el lugar más adecuado para introducir la primera mención del apócrifo», «parece sensato pensar que Cervantes revisó algunos pasajes de la novela que preceden al lugar por el que iba cuando conoció la obra de su imitador» (1998, pp. CLXXXV, CLXXXVII).

considerable mayor peso que el género poético adquiere en la continuación auténtica se deba completamente a Avellaneda.

No comparto la tesis de Alfonso Martín Jiménez, según quien Cervantes leyó el manuscrito del *Segundo tomo*, antes, y el volumen impreso, después[3]. Para Martín Jiménez, Cervantes escribió los primeros cincuenta y ocho capítulos de su continuación con el manuscrito del *Segundo tomo* enfrente y con el objetivo de realizar «una imitación meliorativa, satírica o correctiva del mismo» (2014, p. 90); en los capítulos restantes, Cervantes «siguió imitando de forma encubierta la obra apócrifa, para lo que pudo basarse en el manuscrito y en el libro» (p. 87, núm. 26). En *Las dos segundas partes del «Quijote»*, así como en trabajos previos, Martín Jiménez reduce la composición del segundo *Quijote* a una respuesta al *Segundo tomo*. Nada más lejos de la realidad. Amante de la variedad, Cervantes tendría planeado escribir una obra distinta al *Ingenioso hidalgo*, no una simple continuación de este, antes de leer la novela de Avellaneda. El acicate del *Segundo tomo* obligó al alcalaíno a consolidar su propósito de ofrecerles novedades a los lectores. En lo que respecta al romancero el reto se volvió doble: superarse a sí mismo y distinguirse del tordesillesco. De ahí el incremento de baladas en el segundo *Quijote*: más de treinta, con escuelas y temas ausentes del *Ingenioso hidalgo*; también se elevó el número de voces romancísticas y la importancia de Sancho Panza como emisor de baladas, indicadora del creciente protagonismo del escudero. Por encima de todo, el segundo *Quijote* explotó al máximo las posibilidades ensayadas en el *Ingenioso hidalgo*, en especial aquellas que trasladaban el espíritu burlesco del romancero nuevo a la prosa. En el segundo *Quijote* la parodia se intensifica y se hace más compleja; además, ahora hay aventuras o capítulos inspirados en baladas —no solo pasajes—, y los romances coadyuvan a la creación de uno de los principales ejes estructurales de la novela: el desencantamiento de Dulcinea del Toboso.

La respuesta de Cervantes a Avellaneda tuvo doble valencia. El *Segundo tomo* fue más que una de esas «fuentes inspiradoras por repulsión, que tienen tanta importancia, o más, que las que operan por atracción»

[3] Las hipótesis sobre los manuscritos del segundo *Quijote* y el *Segundo tomo*, leídos por el escritor que se escondió bajo el nombre de Alonso Fernández de Avellaneda y Miguel de Cervantes, respectivamente, venían de atrás (Gómez Canseco, 2014b, p. 519, núm. 1). La mayoría de los críticos actuales no comparte tales hipótesis.

—juicio célebre de Ramón Menéndez Pidal (1943, p. 41). La intertextualidad es fundamental en los *Quijotes*, y Cervantes no tuvo reparos en apropiarse de elementos del libro apócrifo. Es célebre el caso de don Álvaro Tarfe, pero no fue el único. Así como Avellaneda fue buen lector del *Ingenioso hidalgo*, Cervantes lo fue del *Segundo tomo*, que, a fin de cuentas, estaba destinado a él más que a cualquier otro lector (Gómez Canseco, 2014a, p. 111*; Iffland, 1999, p. 381). El alcalaíno no pudo dejar de percibir la abundancia de baladas aprovechadas por su rival —casi el doble de las interpoladas en el *Ingenioso hidalgo*— y lo que el tordesillesco había hecho con ellas. La lectura del *Segundo tomo* debió de motivar a Cervantes a seguir con su proyecto de dar mayor peso al romancero y, en ocasiones, le proporcionó elementos para lograrlo. En otras palabras, Cervantes no solo reaccionó contra Avellaneda, también se inspiró en él.

2. El corpus de 1615

El mayor peso del romancero en el segundo *Quijote* se manifiesta en términos cuantitativos y cualitativos. Comencemos con los números. En la continuación de 1615 hay un mínimo de treinta y una baladas incorporadas directamente —mediante cita o refundición—, amén de una correspondencia con un romance tradicional moderno, en la cual hay evidencia textual suficiente para considerarla alusión segura. Estos treinta y dos textos representan un incremento considerable frente a los once del corpus de 1605 y los veinte de 1614, demasiado para ser casual. Parte de este incremento se debe a Avellaneda. En el segundo *Quijote* Cervantes tiende más a acumular varias baladas en un mismo capítulo, fenómeno que ocurrió una vez en el *Ingenioso hidalgo* —sin rebasar los tres romances— y, en cambio, es típico del *Segundo tomo*. No obstante, la decisión cervantina de darle mayor peso al género poético es anterior a la lectura del libro apócrifo. La respuesta del público al *Ingenioso hidalgo* y la reflexión sobre la propia obra le confirmarían al autor el acierto de aprovechar las baladas y el espíritu burlesco del romancero nuevo en su prosa de ficción. La especial inclinación de Cervantes por la variedad y por romper los moldes establecidos —«la corriente del uso» (I, prólogo, p. 10)— lo motivaría a no repetir planas pasadas y a superar lo hecho en 1605, en este y otros terrenos. Aunado a lo anterior, téngase en cuenta que, en los pocos meses que transcurrieron entre la publicación del *Segundo tomo* y la entrega del original del segundo *Quijote* a la imprenta,

es poco probable que Cervantes aumentara de manera sustancial el número de baladas interpoladas; por influencia del tordesillesco debió de agregar algunas —antes o después del capítulo 59—, pero el grueso del corpus romancístico de 1615 ya estaba en el original que Cervantes preparaba cuando el *Segundo tomo* llegó a sus manos.

En el segundo *Quijote* los textos viejos (diecisiete) predominan ligeramente sobre los de autor culto (quince), aunque algunos de los eruditos incluidos en la segunda categoría estaban tradicionalizados en el Siglo de Oro —los dos sobre el rey don Rodrigo—, es decir, pueden considerarse antiguos. Al igual que en el *Ingenioso hidalgo*, la temática caballeresca extranjera es la favorita, seguida por la épica o histórica nacional. Entre los romances viejos hay uno de asunto bretón, *Lanzarote y el Orgulloso*, y nueve carolingios: *Calainos y Sevilla*, *Conde Claros preso*, *Durandarte envía su corazón a Belerma*, *Gaiferos libera a Melisendra*, *Marqués de Mantua*, *Mis arreos son las armas*, *Montesinos cumple la última voluntad de Durandarte*, *Roncesvalles* y *Rosaflorida*. Las otras baladas antiguas tratan asuntos nacionales; a saber: además de unos versos que podrían pertenecer a *Bernardo se entrevista con el rey* o *Conde Fernán González se niega a ir a las cortes*, hay dos textos sobre el cerco de Zamora, *Quejas de doña Urraca* y *Ya se sale Diego Ordóñez*; dos sobre los infantes de Salas, *A cazar va don Rodrigo* y *Yo me estaba en Barbadillo*, y uno fronterizo, *Muerte de don Alonso de Aguilar*. El «romance del cura», argüido por maese Nicolás al comienzo de la novela, probablemente era viejo.

En las baladas de autor culto dominan las nuevas (nueve) sobre las eruditas (seis); dentro de las primeras, seis son ajenas y tres se deben a Cervantes. El número de romances nuevos ajenos representa un aumento considerable con respecto al *Ingenioso hidalgo*, donde la interpolación de tales composiciones fue casi nula; en el segundo *Quijote* crece también la variedad temática. El romancero nuevo ajeno abarca dos ejemplos moriscos, *Afuera, afuera, aparta, aparta* y *Diamante falso y fingido*; dos carolingios, *Diez años vivió Belerma*, de Luis de Góngora, y *Oíd, señor don Gaiferos*; uno amoroso con marco histórico nacional, *De las montañas de Jaca*, y una jácara, *Carta de Escarramán a la Méndez*, de Francisco de Quevedo. Góngora y Quevedo son los únicos romancistas nuevos abiertamente presentes en cualquiera de los dos *Quijotes*. Es significativa la ausencia de algún texto asociado de modo inequívoco con la otra gran figura del subgénero artístico: Lope de Vega. Los tres romances de creación propia tratan el amor a lo burlesco: *Escucha, mal caballero, ¡Oh tú, que estás en tu lecho!* y *Suelen las fuerzas de amor*. Entre

los textos eruditos hay tres carolingios: *Echado está Montesinos*, *Malferido Durandarte* y *Por el rastro de la sangre que Durandarte dejaba*; dos de asunto épico nacional, *Las huestes de don Rodrigo* y *Penitencia del rey don Rodrigo*, ambos tradicionalizados en el Siglo de Oro, en especial el primero; más un romance de asunto clásico, *Mira Nero de Tarpeya*, muy popularizado en la época. Nótese que la temática caballeresca extranjera prevalece en los textos de autor culto, además de los viejos. No extraña que esta temática también predomine en el corpus del segundo *Quijote*; corrobora lo que observamos a propósito del *Ingenioso hidalgo*: las baladas de ambiente caballeresco extranjero son el complemento lógico de las novelas de caballerías que obsesionan al héroe.

El corpus de 1615 comprende las principales categorías temáticas del romancero viejo y varias de las más importantes del nuevo, salvo la pastoril. Una ausencia llamativa dado que el elemento pastoril aparece en la novela, en la fingida Arcadia y en el proyecto de vida diseñado por don Quijote de la Mancha como alternativa al retiro impuesto por la derrota ante el Caballero de la Blanca Luna. El *Ingenioso hidalgo* tampoco incorporó baladas pastoriles canónicas, aunque sí su parodia a lo rústico en *Yo sé, Olalla, que me adoras*, especie de puente entre la convivencia con los cabreros y la historia de Marcela y Grisóstomo, los dos pasajes pastoriles más importantes del *Ingenioso hidalgo*. En la primera parte de su novela Cervantes se mostró renuente a utilizar romances nuevos ajenos; el único interpolado, *¿Dónde estás, señora mía?*, con tres octosílabos, no lo hacía por sí mismo sino entreverado con *Marqués de Mantua*. A pesar de que el segundo *Quijote* aumenta considerablemente el número de textos nuevos ajenos, casi todos ellos se aprovechan a partir de uno o dos versos —la gran excepción es *Diez años vivió Belerma*; es decir, también en 1615 hay una intención de limitar la importancia de las baladas artísticas ajenas.

Tal vez la ausencia de romances pastoriles en ambos *Quijotes* fuera una manera de esquivar a Lope de Vega, el máximo representante de esta vertiente del romancero nuevo y con quien Cervantes estaba enemistado. Según Rafael Osuna, la última balada de Altisidora, *Escucha, mal caballero*, es una parodia de *De pechos sobre una torre* (1981, pp. 100-104), opinión que no comparto. La autoría del Fénix ha sido aceptada por la crítica, la cual también señala que el nombre de la protagonista —Belisa— es el único rasgo pastoril del poema (Vega, *Romances de juventud*, pp. 274-275). Así las cosas, incluso si Cervantes recordó *De pechos sobre una torre* al componer *Escucha, mal caballero*, se trataría de un

recuerdo —muy general— de un poema más identificado con Dido y Eneas que con el ambiente pastoril. Hasta cierto punto, la ausencia de romances pastoriles en los pasajes pastoriles de ambos *Quijotes* corresponde a lo que Cervantes hizo en *La Galatea*, en la cual no incorporó baladas, aunque sí otras composiciones, en abundancia. El modelo de *La Galatea* parece seguirse en la historia de Marcela y Grisóstomo con la «Canción de Grisóstomo», contrapunto —en más de un sentido— de la parodia rústica entonada por el cabrero Antonio. En el segundo *Quijote*, el proyecto alternativo de vida del protagonista abarcaba el canto y la composición de poesía. «Amor, cuando yo pienso» (II, 68, p. 1292), el madrigalete incorporado antes de la aventura cerdosa, es un anticipo de lo que pudo ser el ejercicio poético pastoril. Claro está que Cervantes no pretendía repetir lo que había hecho treinta años antes; las burlas que distinguen al mundo real de la prosa neutralizan el modelo de *La Galatea*. En ambos *Quijotes* Cervantes ofreció los romances de creación propia con cuentagotas, en momentos bien escogidos, como buscando potenciar su efecto; el número de ellos apenas crece en 1615 —de dos a tres—, pero el ciclo de Altisidora es un magnífico concentrado paródico de temas, tópicos, recursos y textos del romancero nuevo. Al igual que en el *Ingenioso hidalgo*, en el segundo *Quijote* las baladas pergeñadas por Cervantes son las únicas que no se subordinan a la prosa.

El corpus de 1615 retoma cinco textos de 1605, pero no con el mismo peso que habían tenido en el *Ingenioso hidalgo*. *Mis arreos son las armas, Lanzarote y el Orgulloso* y *Marqués de Mantua* fueron fundamentales para la configuración del protagonista en caballero andante; ahora tienden a aparecer tardíamente, con menos frecuencia y no siempre en boca de don Quijote. En cambio, *Muerte de don Alonso de Aguilar* cobra mayor relieve: unido al motivo de la aventura guardada, se convertirá en el nuevo *leitmotiv* romancístico del héroe y en uno de los ejes estructurales de la novela. Aumentan las ocurrencias de *Mira Nero de Tarpeya*, así como la fraseología derivada de esta balada erudita. Por lo menos son nueve las coincidencias con el corpus de 1614: *A cazar va don Rodrigo, Calainos y Sevilla, Conde Claros preso, Diez años vivió Belerma, Hechado está Montesinos, Malferido Durandarte, Marqués de Mantua, Por el rastro de la sangre* y *Ya se sale Diego Ordóñez*. *Marqués de Mantua* figuraba en el *Ingenioso hidalgo*; es el único texto común a las tres obras que analizamos y al «Entremés famoso de los romances». Avellaneda fue el primero que usó los otros ocho romances, ¿quiere eso decir que Cervantes se inspiró en él para incluirlos en su continuación? No siempre, pero en ciertos casos

sí lo hizo; algunos de estos casos se sitúan antes del famoso capítulo 59. Al igual que el corpus de 1605, el de 1615 está integrado por textos muy conocidos en la época, salvo las baladas de creación propia, sin duda compuestas para la novela. A los mecanismos de intercalación del romancero del *Ingenioso hidalgo*, el segundo *Quijote* suma la teatralización —retablo de maese Pedro—, modalidad común para la transmisión de historias carolingias versificadas (Di Stefano, 1993, pp. 55-58).

Grosso modo el romancero se distribuye a lo largo de todo el segundo *Quijote*, a diferencia de lo ocurrido en el *Ingenioso hidalgo*, donde las baladas tendieron a concentrarse en la primera parte del libro. Más aún, el romancero cierra la novela, al encabezar el mensaje de la pluma de Cide Hamete a Avellaneda, a manera de cifra deliberadamente mal encubierta. Este cierre genial confirma el considerable mayor peso que el género poético adquiere en 1615, así como el relieve que *Muerte de don Alonso de Aguilar* y el motivo de la aventura guardada cobran en la continuación auténtica. En el segundo *Quijote* Cervantes se muestra más inclinado a acumular más de dos baladas en un mismo capítulo, práctica rara en el *Ingenioso hidalgo* y que, en cambio, fue típica del *Segundo tomo*. El crecimiento del corpus hacía necesaria una solución como esta, pero el ejemplo de Avellaneda debió de influir en la frecuencia con que se usa en 1615. En el segundo *Quijote* la abundancia de baladas conllevó el incremento de voces romancísticas, estrategia que se avenía muy bien con el aumento de diálogo que caracteriza a la continuación auténtica. Monique Joly calificó el inicio del capítulo 44 de «fragmento tan significativamente teórico, pese a su tono jocoso» (2015, p. 226); el pasaje revela a un Cervantes consciente de su actividad escritural e interesado en darle variedad a su prosa:

> Dicen que en el propio original desta historia se lee que llegando Cide Hamete a escribir este capítulo no le tradujo su intérprete como él le había escrito, que fue un modo de queja que tuvo el moro de sí mismo por haber tomado entre manos una historia tan seca y tan limitada como esta de don Quijote, por parecerle que siempre había de hablar dél y de Sancho, sin osar estenderse a otras digresiones y episodios más graves y más entretenidos; y decía él que el ir siempre atenido el entendimiento, la mano y la pluma a escribir de un solo sujeto y hablar por las bocas de pocas personas era un trabajo incomportable (II, 44, pp. 1069-1070).

Avellaneda casi duplicó el corpus del *Ingenioso hidalgo*, pero se conformó con poner la inmensa mayoría de las baladas y ocurrencias en boca de Martín Quijada; el resultado fue un protagonista definido por la verborrea romancística, que se desdobla a cada rato y arroja romances sin ton ni son. Cervantes, quien casi triplicó su corpus de 1605, optó por la polifonía de voces. El gusto por la variedad, por no limitarse a hablar por «las bocas de pocas personas», motivó al alcalaíno a explorar caminos distintos a los recorridos en 1605. Si en el *Ingenioso hidalgo* don Quijote enunciaba la mayoría de las baladas, seguido por el narrador y Sancho Panza, en la continuación auténtica Sancho dirá casi tantas como su amo: diez frente a catorce; además, tres de las que están en boca de don Quijote fueron emitidas por Montesinos, lo cual reduce el protagonismo romanceril del hidalgo (once). Ahijar algunas de las ocurrencias de la cueva a Montesinos o Durandarte fue todo un acierto: no solo contribuyó a la polifonía de voces de la novela sino también a la ambigüedad que caracteriza al relato del descenso al inframundo. En el segundo *Quijote* también hay más textos en boca de personajes secundarios, a costa de un narrador que pierde presencia en este sentido. Por si fuera poco, don Quijote ya no es quien introduce el género poético, sino el barbero, y, por lo general, tampoco es el manchego quien cita por primera vez las baladas incorporadas en la novela[4].

Aunque fuerte, el protagonismo romanceril de don Quijote no tiene el inequívoco primer plano que detentó en el *Ingenioso hidalgo*, donde ese plano se justificaba; recordemos, por ejemplo, el papel de las baladas en la configuración del héroe como caballero andante. En el segundo *Quijote* la importancia del protagonista como emisor de romances se define de otra manera, más sutil. Como hizo con don Luis en el *Ingenioso hidalgo*, Cervantes le confiere a don Quijote la autoría y ejecución de una de las baladas de creación propia, *Suelen las fuerzas de amor*, dirigida a Altisidora en el marco de la ficción. Por su parte, el

[4] He aquí el detalle de las voces romancísticas de 1615. Don Quijote de la Mancha enuncia catorce baladas, tres de ellas únicamente como Montesinos; Sancho Panza, diez; el narrador, seis; Altisidora, cuatro; el trujamán, tres; los siguientes personajes una cada uno: el barbero, Cide Hamete, la condesa Trifaldi, el duque, el labrador del Toboso, maese Pedro, Malambruno (a través de la Trifaldi) y doña Rodríguez. A veces un mismo romance es emitido por más de un personaje; para no alargar el recuento solo indico la exclusividad de don Quijote: de los catorce que usa siete están exclusivamente en su boca y, de esos siete, dos los cita solo como discurso de Montesinos.

caballero es el destinatario de los otros dos romances de creación propia, *¡Oh tú, que estás en tu lecho!* y *Escucha, mal caballero*, compuestos y ejecutados por la doncella de la duquesa. Con excepción de Altisidora, don Quijote es el único personaje de 1605 o 1615 que reúne la triple condición de autor, ejecutante y destinatario de baladas. Destacada participante de la burla ducal, Altisidora compite por el protagonismo en este ciclo de romances; de hecho, su participación rebasa a la del manchego, pero el último dice más baladas a lo largo de la novela. Así las cosas, en materia de romances don Quijote sigue siendo una voz muy importante, todavía la más importante, pero esa importancia está diluida por otras voces: la de Altisidora, en el ciclo que lleva su nombre, y la de Sancho, en el resto de la novela. Una de las novedades del segundo *Quijote* es el aprovechamiento del romancero para resaltar el coprotagonismo de Sancho. Para decirlo con palabras de Menéndez Pidal, en la continuación de 1615, Sancho el de los refranes es también Sancho el de los romances (1943, p. 42).

Hace varias décadas, Daniel Eisenberg sostuvo que, «aunque la distinción no era muy precisa en la segunda mitad del siglo XVI, los romances pertenecían al vulgo, los libros de caballerías a los hidalgos, y lo que la nobleza leía y creía era un asunto mucho más serio» (1991, p. 79); por ello, continuaba Eisenberg, en las obras de Cervantes, las baladas «se asocian de manera constante con la clase baja o no hidalga», con excepción de don Quijote y los narradores de los *Quijotes*: «El canónigo, el cura, Diego de Miranda, los duques nunca citan versos en su conversación. Es, más bien, Sancho, doña Rodríguez [...], el labrador del Toboso [...], gitanos y Juliana Cariharta de "Rinconete y Cortadillo" [...] quienes dan muestra de familiaridad con los romances» (1991, p. 79, núm. 63). A pesar de lo señalado por Eisenberg, en el *Ingenioso hidalgo*, don Luis —hijo de un caballero, señor de lugares— es autor y ejecutante de un romance, y en el segundo *Quijote* el duque —representante de la alta nobleza— dice un verso de *Diamante falso y fingido*, pruebas ambas de que la argüida asociación de las baladas con la «clase baja o no hidalga» no es absoluta. Tal vez la asociación funcionaría mejor si la restringiéramos al romancero viejo, el más socorrido entre los emisores de los *Quijotes* que pertenecen a los estratos humildes, pero en las dos partes de la novela hay personajes de estas categorías familiarizados con los productos del romancero nuevo. En el *Ingenioso hidalgo* el cabrero Antonio canta un romance compuesto por su tío, el beneficiado; en el segundo *Quijote* el trujamán del retablo de maese Pedro cita *Oíd, señor*

don Gaiferos y *Carta de Escarramán a la Méndez*, y Altisidora compone y ejecuta un par de baladas artísticas.

Como se ve, la asociación entre lecturas y público propuesta por Eisenberg no se sostiene. Investigaciones más recientes han confirmado que la apropiación de obras literarias y no literarias por receptores a los que originalmente no estaban destinadas fue un fenómeno común en el Siglo de Oro; es decir, que no había lecturas exclusivas de un estamento social. Las limitaciones económicas no fueron obstáculo para que los receptores humildes disfrutaran de obras que, en principio, no les estaban destinadas. A la difusión oral de la literatura —en especial la poesía— se sumaban las múltiples copias manuscritas que un manuscrito o impreso podía generar (Frenk, 1997, pp. 21-38), más los préstamos y reventas de volúmenes, amén de la publicación en formatos editoriales baratos de productos identificados con la alta cultura (Chartier, 1998, p. 419), como las novelas de caballerías o el *Cancionero general* (Valencia, 1511) de Hernando del Castillo, por citar algunos ejemplos. El prólogo de Lorenzo de Sepúlveda a los *Romances nuevamente sacados de historias antiguas de la crónica de España* (Amberes, 1551) es elocuente a este respecto; Sepúlveda les ofrece a «los que poco tienen», incapaces de comprar las *Cuatro partes enteras de la Crónica de España* (Zamora, 1541) de Florián de Ocampo, el «traslado» de este «grande volumen» en el más asequible formato del dozavo (Rodríguez Moñino, 1973, vol. 1, núm. 63). Que el fenómeno de apropiación se dio en sentido contrario lo prueban los pliegos sueltos poéticos adquiridos por Fernando Colón, entre otros. El hijo del almirante no desdeñaba las «obrecillas pequeñas, ni de coplas ni refranes e otras cosillas que también se han de tener» (citado en Rodríguez Moñino, 1997, p. 73).

La fluidez del público europeo de la temprana modernidad ha llevado a Roger Chartier a insistir en la necesidad de concentrarse en las maneras de leer, más que en la naturaleza «popular» o «no popular» de las lecturas (1998, pp. 416-417). Es el enfoque pertinente. De ninguna manera quiero decir que Cervantes pretendiera crear un documento para la historia de la lectura, pero sí creo que la fluidez del público del romancero áureo se refleja en los *Quijotes*, que la correspondencia de los personajes con las baladas que emiten es verosímil, podría darse en la vida real. Los romances viejos predominan en las dos partes de la novela; es lógico que varios personajes los enuncien, además de don Quijote. El que estos personajes procedan de sectores menos privilegiados, quizá podría relacionarse con unos gustos más conservadores,

propios del entorno rural del ventero socarrón, el labrador del Toboso o Sancho, frente a las preferencias de los habitantes de núcleos urbanos, donde circularían con mayor rapidez las composiciones de moda; o con las necesidades de la historia, narrada antes y más extensamente en las baladas antiguas que en las de autor culto (amores de Durandarte y Belerma, rescate de Melisendra por Gaiferos), o con el deseo de subrayar la tontería de alguien como doña Rodríguez. Por otra parte, el oficio de ciertos personajes —el trujamán—, el contexto cortesano en que se desenvuelven —Altisidora—, o el parentesco con un beneficiado —Antonio— justifican la familiaridad con los productos del romancero culto[5]. La organización de los próximos apartados se basa en la primera ocurrencia de las baladas, con excepción de los romances de creación propia, analizados al final del capítulo.

3. Preámbulo a la tercera salida

Como en el *Ingenioso hidalgo*, el romancero aparece muy pronto en el segundo *Quijote*; esta vez en el capítulo 1. Sin embargo, no es el protagonista quien introduce el género poético, sino maese Nicolás, el barbero. La novela comienza con la visita del cura Pero Pérez y el barbero a un don Quijote de la Mancha que convalece bajo los cuidados de la sobrina y el ama. A pesar de que los compinches han acordado no mencionar la caballería andante delante del hidalgo, el cura decide poner a prueba la aparente sanidad del último y refiere el rumor de la corte: baja el Turco. Ante el regocijo del cura y el barbero, quienes anticipan la recaída de don Quijote en la locura, el convaleciente indica su deseo de darle un arbitrio al rey. Con sorna mal encubierta, el barbero pregunta cuál es el arbitrio. No indemne a la burla («señor rapador»), el manchego se resiste a decirlo por temor a que otro reciba el mérito; replica su interlocutor: «Por mí —dijo el barbero—, doy la palabra, para aquí y para

[5] Eduardo Urbina destacó la importancia de la literatura que circula en el ambiente cortesano en que se desenvuelve Altisidora: «Parte de la discreción y gracia de Altisidora se deriva [...] del mundo en el que vive, el mundo de los duques y su corte, y particularmente de las mismas lecturas que hacen posible las burlas de aquellos y la representación de su papel. No solo sabe actuar consecuentemente con los modelos de las doncellas enamoradas en los libros de caballerías, sino que también ha aprendido a componer y cantar romances, fingir desmayos, pretender desengaños y pronunciar maldiciones» (2004, p. 569).

delante de Dios, de no decir lo que vuestra merced dijere a rey ni a roque, ni a hombre terrenal, juramento que aprendí del romance del cura que en el prefacio avisó al rey del ladrón que le había robado las cien doblas y la su mula la andariega» (II, 1, p. 684). A Francisco Rodríguez Marín corresponde el mérito de identificar la balada aludida por maese Nicolás. En uno de los apéndices a su edición de la novela, Rodríguez Marín reunió versiones rimadas o semirrimadas de un relato folclórico con el mismo argumento que el texto aludido en el segundo *Quijote* (1949, pp. 281-292); la mayoría de las versiones de Rodríguez Marín procedían de Valencia, Cataluña o la montaña de Santander, y varias de ellas tienen forma romance. Según Alberto Sánchez, Cervantes se basó en una versión valenciana (1999, pp. 21-22). Las versiones modernas narran la historia de un cura que denuncia al ladrón que ve entre los asistentes a la misa.

Poco puedo agregar a los trabajos de Rodríguez Marín y Sánchez, sobre todo si carecemos de un referente antiguo que permita captar el grueso de las implicaciones del pasaje cervantino. No obstante, quiero subrayar que el barbero ha encabezado la burla contra don Quijote, misma que rematará con el cuento del loco de Sevilla, «por venir aquí como de molde», ante la ira de un don Quijote que percibe perfectamente el dardo («señor rapista», «señor bacía»; II, 1, pp. 686, 689, 692). Con sus acciones y palabras, maese Nicolás se ha ido presentando como poco fiable; ni a él ni al cura les interesa privarse de la diversión producida por la locura de don Quijote. Al argüir el juramento «del romance del cura», el barbero declara de manera jocosa su propia carencia de fiabilidad. Una forma más de reírse de su interlocutor. La actuación del barbero y el cura en este capítulo 1 anticipa la socarronería del bachiller Sansón Carrasco y señala, desde el principio, por dónde irán los tiros en esta segunda parte. Personaje crucial en la continuación auténtica, el bachiller entrará en escena en el capítulo 3.

3.1. El ideario caballeresco: Mis arreos son las armas

Solo después de que maese Nicolás introduzca al romancero, el género poético aparece en boca de don Quijote de la Mancha, tal vez primero mediante una balada desconocida refundida en el arbitrio del protagonista («¿Hay más sino mandar Su Majestad por público pregón que se junten en la corte para un día señalado todos los caballeros

andantes que vagan por España?»; II, 1, p. 685)[6], y, con toda seguridad, en la oposición entre la nobleza moderna y la antigua que don Quijote expone ante el barbero y el cura para defender la validez de su arbitrio y su profesión caballeresca:

> Los más de los caballeros que agora se usan, antes les crujen los damascos, los brocados y otras ricas telas de que se visten, que la malla con que se arman; ya no hay caballero que duerma en los campos, sujeto al rigor del cielo, armado de todas armas desde los pies a la cabeza; y ya no hay quien, sin sacar los pies de los estribos, arrimado a su lanza, solo procure descabezar, como dicen, el sueño, como lo hacían los caballeros andantes (II, 1, p. 690).

El estoicismo y la disponibilidad para la campaña militar que singulariza a los caballeros de antes se corresponde con el *incipit* de *Mis arreos son las armas*: «Mis arreos son las armas, / mi descanso es pelear, // mi cama las duras peñas, / mi dormir siempre velar» (*Cancionero de romances* [Amberes s. a.], fol. 252r); en el *Ingenioso hidalgo* estos versos fungieron como ideario caballeresco condensado de la faceta guerrera de don Quijote. La balada desempeñó un papel fundamental en 1605: no solo fue el primer romance enunciado por el protagonista, también el texto que le permitió definirse como guerrero frente a su futuro padrino y, con ello, continuar el proceso de autoconfiguración iniciado en casa.

Cervantes fue poco afecto a citar como poesía una balada que ya hubiera aprovechado de esta manera. La excepción fue *Lanzarote y el Orgulloso*, del cual hay muestras de versos interpolados como tales en las dos partes de la novela, pero con emisores distintos. En ambos *Quijotes* la práctica más común fue que, cuando un romance aparecía como verdadera cita poética, las ocurrencias posteriores variaran el procedimiento

[6] A propósito de «que se junten en la corte para un día señalado», la anotación declara que «parecen dos versos de romance que no hemos localizado» (II, 1, p. 685, núm. 33) y arguye el paralelo con *Grimaldos desterrado y nacimiento de Montesinos* («Muchas vezes l'oý dezir / y a los antiguos contar»), señalado por Juan Bowle; el conde Grimaldos recibe esta sugerencia de su esposa: «Mandad hazer un pregón / por toda aquesta ciudad: // que vengan los cavalleros / que están a vuestro mandar // y por todas vuestras tierras / también los mandaréys llamar; // para una jornada cierta / todos se ayan de juntar» (*Silva, Tercera parte*, p. 474). Prefiero la correspondencia con *Entre muchos reyes sabios* («Entre muchos reyes sabios / que huvo en la Andaluzía»), donde el rey Búcar «llamó a Cortes a sus gentes / para un señalado día» (Timoneda, *Rosa de amores*, fol. 16r-16v), pero hay que seguir buscando.

de intercalación, por ejemplo con octosílabos usados como elementos fraseológicos del idioma, o refundidos en la prosa del narrador o los parlamentos de los personajes. Nada de esto se da en el capítulo 1 de la continuación auténtica. Aquí don Quijote alude al mismo ideario que lo definió ante el ventero socarrón del *Ingenioso hidalgo*, sin insertar realmente el texto de *Mis arreos son las armas*; no obstante, es evidente que la balada subyace a las palabras del manchego. La flexibilidad de esta primera ocurrencia de *Mis arreos son las armas* parece un acto deliberado, una forma de retomar los hilos anteriores sin repetirlos.

Mis arreos son las armas reaparece en el segundo *Quijote*, en circunstancias muy diferentes a las del capítulo 1, cuando el protagonista todavía no había emprendido la tercera salida, aunque las fantasías que exhibió ante el barbero y el cura confirmaron la vigencia de su locura caballeresca. La próxima ocurrencia de *Mis arreos son las armas* tiene lugar en el capítulo 64, en el cual asistimos al final de la gesta guerrera del héroe. Los versos son los mismos que don Quijote ha tenido en mente desde 1605; puestos en boca del narrador, quien se los ha oído al hidalgo, sirven de preámbulo al encuentro con Sansón Carrasco —caracterizado como el Caballero de la Blanca Luna. Los octosílabos que antaño condensaron el ideario caballeresco del protagonista introducen ahora la «aventura que más pesadumbre dio a don Quijote de cuantas hasta entonces le habían sucedido» (II, 64, p. 1263):

> Una mañana, saliendo don Quijote a pasearse por la playa armado de todas sus armas, porque, como muchas veces decía, ellas eran sus arreos, y su descanso el pelear, y no se hallaba sin ellas un punto, vio venir hacia él un caballero, armado asimismo de punta en blanco, que en el escudo traía pintada una luna resplandeciente (II, 64, p. 1264).

El comentario del narrador, a todas luces burlesco, prefigura la derrota de don Quijote y el consecuente abandono de las armas por parte del manchego. Muy poco después, el lector descubrirá que esas armas que don Quijote se jacta de no abandonar nunca no impedirán su caída —literal y simbólica— ante el Caballero de la Blanca Luna. Caída aún más ignominiosa puesto que el de la Blanca Luna ni siquiera llega a tocarlo con la lanza; todo lo hace el impulso del caballo, que da con Rocinante y su amo en el suelo. Nótese que la condición impuesta por el vencedor sintetiza en negativo el antiguo ideario caballeresco del héroe, oportunamente recordado en los versos refundidos por el narrador:

«No quiero otra satisfacción sino que, dejando las armas y absteniéndote de buscar aventuras, te recojas y retires a tu lugar por tiempo de un año, donde has de vivir sin echar mano a la espada, en paz tranquila y en provechoso sosiego» (II, 64, p. 1265). No es casualidad que *Mis arreos son las armas* se aproveche en los extremos de la novela, los capítulos 1 y 64, con don Quijote a punto de emprender la tercera salida y, después, obligado a regresar a la aldea; por el contrario, en la segunda parte el recuerdo del romance sirve para marcar el principio y el final de la gesta guerrera del héroe.

Concuerdo con Georges Günter en que la derrota de don Quijote a manos del Caballero de la Blanca Luna atañe sobre todo al espíritu, pero no creo que esta derrota moral se deba tanto a «las frecuentes humillaciones sufridas en el viaje, y, en especial, las que tuvo que soportar en el palacio de los duques» o entre los barceloneses (2015, p. 269), sino a la conciencia, por parte del hidalgo, de su incapacidad para desencantar a Dulcinea del Toboso. En mi opinión, esta conciencia es el detonante principal de la caída de ánimo que ha venido experimentando el protagonista; una melancolía que, agudizada, lo llevará a la muerte[7]. Prueba de ello es que varios capítulos antes de ser derrotado por el de la Blanca Luna, don Quijote transgredió su propio ideario de guerrero infatigable, siempre vigilante. En el capítulo 60, en el bosque de los ahorcados, Roque Guinart y sus bandoleros rodean fácilmente a amo y escudero: «Hallóse don Quijote a pie, su caballo sin freno, su lanza arrimada a un árbol, y finalmente sin defensa alguna, y, así, tuvo por bien de cruzar las manos e inclinar la cabeza, guardándose para mejor sazón y coyuntura» (II, 60, p. 1222). Sorprende esta pasividad en quien hasta hace muy poco tiempo se distinguía más por la temeridad que por la valentía. No hay que olvidar, sin embargo, que las cosas han ido de mal en peor para don Quijote: además del vergonzoso final de la aventura de los toros del capítulo 58, el hidalgo acaba de ser reducido por Sancho Panza —su inferior en la vida real y en la fantasía caballeresca—, sin avanzar en el propósito de desencantar a Dulcinea (III.10.2). La imagen que se desprende de don Quijote impresiona al mismo Roque: «Admiróle ver lanza arrimada al árbol, escudo en el suelo y a don Quijote armado y pensativo, con la más triste y melancólica figura que pudiera formar la misma tristeza» (II, 60, p. 1222). El hidalgo es consciente de haber

[7] «Fue el parecer del médico que melancolías y desabrimientos le acababan» (II, 74, p. 1329).

transgredido sus propias reglas: «No es mi tristeza [...] por haber caído en tu poder, ¡oh valeroso Roque, cuya fama no hay límites en la tierra que la encierren!, sino por haber sido tal mi descuido, que me hayan cogido tus soldados sin el freno, estando yo obligado, según la orden de la andante caballería que profeso, a vivir contino alerta, siendo a todas horas centinela de mí mismo» (II, 60, p. 1223). Don Quijote ya no es el mismo de antes, los ánimos guerreros lo han ido abandonando; es en este contexto en el cual hay que interpretar la interpolación de *Mis arreos son las armas* y el comentario del narrador del capítulo 64. Sansón Carrasco no ha hecho más que darle el tiro de gracia a su oponente.

3.2. Sancho el de los romances: Quejas de doña Urraca

Una de las diferencias más notables entre el *Ingenioso hidalgo* y el segundo *Quijote* tiene que ver con la importancia que cobra Sancho Panza como emisor de baladas. Según dije, don Quijote de la Mancha sigue siendo la principal voz romancística, pero está lejos de ocupar el inequívoco primer plano que lo distinguió en 1605; el escudero es ahora su máximo competidor, y la importancia de este se mide en términos cuantitativos y cualitativos. En 1615 Sancho dice casi tantas baladas como don Quijote, cuando el último habla como él mismo: diez frente a once; los números del hidalgo suben a catorce si sumamos el discurso de Montesinos. Algunas de las identificaciones no seguras de la segunda parte están en boca de don Quijote, como la del arbitrio del capítulo 1.

Sancho posee un bagaje romancístico casi tan nutrido como el de don Quijote, con la salvedad de que el escudero no parece interesarse en las baladas de autor culto, aunque se sabe un perqué, o sea una composición en pareados paralelísticos con frecuente repetición de *porque*. El conocimiento de las «Maldiciones de Salaya» («Mucho quisiera apartarme / de no dezir maldiciones»; *Pliegos Madrid*, vol. 1, p. 85) evidencia que este campesino analfabeto no es completamente ajeno a los productos de la alta cultura, circunstancia nada extraña en la vida real, sobre todo al tratarse de un texto difundido a través de los pliegos sueltos y las derivaciones del *Cancionero general*[8]. Sancho conoce las siguientes

[8] Algunas muestras de la poesía cortesana incluso se folclorizaron y sobreviven en la tradición oral de España y América (Frenk, 2006, pp. 169-170).

baladas: *A cazar va don Rodrigo, Bernardo se entrevista con el rey* o *Conde Fernán González se niega a ir a las cortes, Calaínos y Sevilla, Gaiferos libera a Melisendra, Lanzarote y el Orgulloso, Las huestes de don Rodrigo, Marqués de Mantua, Penitencia del rey don Rodrigo, Quejas de doña Urraca, Rosaflorida*, y, de acuerdo con el *Ingenioso hidalgo, Conde Alarcos*. El bagaje de don Quijote abarca: *Calaínos y Sevilla, Diez años vivió Belerma, Durandarte envía su corazón a Belerma, Echado está Montesinos, Gaiferos libera a Melisendra, Lanzarote y el Orgulloso, Malferido Durandarte, Marqués de Mantua, Mis arreos son las armas, Montesinos cumple la última voluntad de Durandarte, Muerte de don Alonso de Aguilar, Por el nastro de la sangre, Suelen las fuerzas de amor, Ya se sale Diego Ordóñez* y, según el *Ingenioso hidalgo, Cid ante el papa romano* o *A concilio dentro en Roma* y *¿Dónde estás, señora mía?*

Para Iffland, en el segundo *Quijote* Sancho pasa de ser un tonto-listo a ser un tonto-sabio. Una evolución que, al menos en parte, se relaciona con la lectura que Cervantes hizo del *Segundo tomo*; el alcalaíno, dice Iffland, «se propuso reforzar aquellos aspectos de su proyecto inicial que habían sido el blanco de Avellaneda» (1999, p. 382), como la polivalencia y la reversibilidad de Panza. Por mi parte, creo que en el proyecto cervantino de escribir una obra distinta al *Ingenioso hidalgo* figuraba la evolución de los personajes del amo y el escudero, así como cierto grado de variación en la relación entre ambos; todo ello, al margen del *Segundo tomo*. Coincido con Iffland en que la lectura del libro de Avellaneda hizo casi imperativa «la agudización del lado listo o discreto de Sancho» para apartar al personaje «del comilón y tonto a quien conoció Álvaro Tarfe» (1999, p. 394). Junto con ello, me pregunto si el protagonismo que el Sancho apócrifo gana al final del *Segundo tomo* no influiría en el del escudero del segundo *Quijote*. Lo cierto es que el Sancho de 1615 crece como personaje. Un crecimiento que se refleja en la diversidad de facetas, el tonto-sabio que sostiene Iffland, y también en la importancia que Sancho gana en la novela, hasta el punto de que llega a alternar capítulos con don Quijote en la parte dedicada a la estancia ducal.

El incremento en el número de baladas emitidas por Sancho coadyuvó a subrayar el coprotagonismo del escudero, su importancia e independencia como personaje. Es significativo que, en el segundo *Quijote*, Sancho nunca necesite que su amo le dé el pie de romance, como ocurrió en el *Ingenioso hidalgo* con *Marqués de Mantua*; ahora produce las baladas espontáneamente, aunque alguna vez reconoce que aprendió el texto que cita de su señor. Más aún, en 1615, es Sancho quien provoca alusiones romancísticas en otros personajes —doña Rodríguez—, tal y

como había hecho don Quijote con el ventero socarrón del *Ingenioso hidalgo*. En la segunda parte de la novela la actividad romanceril de Sancho aparece muy pronto, apenas unos capítulos después de iniciada la de su amo.

Uno de los ejes del *Ingenioso hidalgo* fueron las ansias desmedidas de ascenso social por parte de las clases bajas (Iffland, 2015, p. 165), ansias que casi siempre se expusieron a partir del contraste cómico con los medios —o sea, su carencia— para lograr el ascenso. Sancho fue uno de los mejores exponentes de tal contraste. El segundo *Quijote* retoma el eje y lo extiende explícitamente a las mujeres de la familia Panza, con apoyo en la cultura material. En el *Ingenioso hidalgo* Sancho relacionó el ascenso social con la indumentaria; a propósito del condado prometido por don Quijote, Sancho trajo a colación su pasado de muñidor de una cofradía: «Me asentaba tan bien la ropa de munidor, que decían todos que tenía presencia para poder ser prioste de la mesma cofradía. Pues ¿qué será cuando me ponga un ropón ducal a cuestas o me vista de oro y perlas, a uso de conde estranjero?» (I, 21, p. 256). Cervantes llevará esta veta a su máxima expresión en los capítulos 5 y 50 del segundo *Quijote*, en los cuales menudean las alusiones a la indumentaria de las Panza, en especial las faldas. El contraste entre los vestidos de las villanas y lo que estas identifican como prendas propias de las clases superiores recalca la distancia social —insuperable— entre una campesina y una condesa o gobernadora; es decir, lo absurdo de los sueños de grandeza que Sancho y la duquesa han inspirado en Teresa y Sanchica. En el capítulo 50 las labores textiles reforzarán la pertenencia de Teresa al campesinado.

El capítulo 5 nos da la primera aparición de la Teresa Panza de 1615, un personaje mucho más complejo que la mujer de nombre fluctuante y caracterización incompleta del *Ingenioso hidalgo*, a quien no vimos sino hasta el final del libro (Altamirano, 2018a, pp. 1055-1057). A diferencia de su predecesora de 1605, Teresa es un personaje rico en facetas y matices, varios de los cuales se incorporan en este capítulo de fuerte tono entremesil. La comicidad del capítulo se apoya en el estira y afloja entre los sueños de grandeza masculinos y la moderación femenina, así como en la mezcla de registros lingüísticos. Entre estos registros se encuentran varios géneros orales —seguidilla, refranes, romance—, además de la «tan rodeada manera» (II, 5, p. 724) de partes del discurso del marido y el habla rústica en la cual se explayan ambos cónyuges. La falta de decoro en el discurso masculino provocó que el traductor de la historia tuviera al capítulo por apócrifo. Sancho le anuncia a Teresa su inminente

segunda salida caballeresca; arguye la esperanza de obtener «otros cien escudos como los ya gastados» (II, 5, p. 724) —beneficio concreto de la salida anterior— y, sobre todo, de verse gobernador de una ínsula. Teresa, buena gerente doméstica (Pérez Toribio, 2013, pp. 177-178), ve ahí una oportunidad para asegurar el futuro de los hijos:

> —Pero mirad, Sancho, si por ventura os viéredes con algún gobierno, no os olvidéis de mí y de vuestros hijos. Advertid que Sanchico tiene ya quince años cabales, y es razón que vaya a la escuela, si es que su tío el abad le ha de dejar hecho de la Iglesia. Mirad también que Mari Sancha, vuestra hija, no se morirá si la casamos: que me va dando barruntos que desea tanto tener marido como vos deseáis veros con gobierno, y en fin, en fin, mejor parece la hija mal casada que bien abarraganada.
>
> —A buena fe —respondió Sancho— que si Dios me llega a tener algo qué de gobierno, que tengo de casar, mujer mía, a Mari Sancha tan altamente, que no la alcancen sino con llamarla «señoría».
>
> —Eso no, Sancho —respondió Teresa—: casadla con su igual, que es lo más acertado; que si de los zuecos la sacáis a chapines, y de saya parda de catorceno a verdugado y saboyanas de seda, y de una *Marica* y un *tú* a una *doña tal* y *señoría*, no se ha de hallar la mochacha, y a cada paso ha de caer en mil faltas, descubriendo la hilaza de su tela basta y grosera (II, 5, pp. 725-726).

En varios momentos del segundo *Quijote* la conducta sexual de las mujeres Panza es puesta en entredicho por el narrador, otros personajes o, incluso, ellas mismas, a través de los típicos juegos cervantinos con la ambigüedad y el erotismo burlesco. El capítulo 5 es el primer ejemplo de una burla que se ampliará en capítulos posteriores, notablemente el 13 y el 50*. Guillermo Serés sostuvo que, en el pasaje arriba citado, Cervantes «(¿teniendo a la vista a Avellaneda?)» quiso sugerir la posibilidad de que Teresa hubiera sido manceba de abad y el primogénito, fruto de

* Cuando Tomé Cecial, caracterizado como el escudero del Caballero del Bosque, elogia a Sanchica («¡Oh hideputa, puta, y qué rejo debe de tener la bellaca!»), Sancho interpreta literalmente el elogio y responde: «Ni ella es puta, ni lo fue su madre, ni lo será ninguna de las dos, Dios quiriendo, mientras yo viviere» (II, 13, pp. 794-795). La reiteración de *puta* y el que, en el *Ingenioso hidalgo*, Sancho dirigiera un elogio similar a la «nada melindrosa» y «mucho cortesana» Aldonza Lorenzo («Oh hideputa, qué rejo que tiene, y qué voz»; I, 25, p. 310) producen el efecto contrario al buscado por el *pater familias*; todo ello a pesar de la énfatica respuesta y de la preocupación por la virtud de la hija en la eventual vida pastoril (II, 67, p. 1286). Analizaré el capítulo 50 en el apartado dedicado a *Yo me estaba en Barbadillo* (III.10.1).

esos amores (*tío* «en ese paternal sentido»); para Serés, el temor a que Sanchica se vuelva barragana parece reforzar el pasado materno (1995-1997, p. 29). Volveré sobre la influencia del *Segundo tomo* en el personaje de Teresa. Por el momento, adelanto que Teresa heredó los dos rasgos por antonomasia de Mari Gutiérrez, esposa del Sancho apócrifo: la afición al vino y la ligereza sexual (Altamirano, 2018a, pp. 1057-1066); sin embargo, tales rasgos son solo dos, y además minoritarios, de los varios que conforman a Teresa. Concuerdo con Serés a propósito de una influencia avellanediana en las connotaciones sexuales que Teresa exhibe en otro momento del segundo *Quijote*, no en el pasaje citado, en el cual no está claro que Cervantes quisiera presentar a la mujer como manceba de abad, pues *tío*, sin acepción de parentesco, era común (II, 5, p. 725, núm. 19). En el capítulo 5 la burla sobre la sexualidad de las Panza se dirige a Sanchica, esa muchacha demasiado ansiosa por tener marido y cuyo padre la comparará dentro de poco con la infanta Urraca.

Cervantes explotó el erotismo burlesco asociado a la rusticidad en la caracterización de las mozas del partido y Maritornes. En el segundo *Quijote* las mujeres Panza sustituyen a las prostitutas rurales del *Ingenioso hidalgo* como vehículo de un elemento caro a la literatura de entre siglos, especialmente al entremés y al romancero nuevo de veta burlesca. La diferencia estriba en que la sexualidad de las Panza, amén de coadyuvar a su caracterización como rústicas, forma parte de una burla mayor: la de las ansias desmedidas de ascenso social por parte de las clases bajas. Es cierto que Cervantes utilizó el contraste cómico en los pasajes del *Ingenioso hidalgo* relacionados con las tres mozas, pero, en ellos, era don Quijote quien elevaba a las mujeres humildes; en el segundo *Quijote* es Sancho, primero, y las villanas, después, quienes creen que sus exagerados sueños de grandeza son posibles. La cultura material desempeña un papel fundamental en la faceta femenina de la burla. La indumentaria y las labores textiles son marcas de estratificación social, subrayan la distancia entre lo que se es y lo que se quiere ser, entre lo posible y lo imposible. Nótese que las prendas que Sanchica no usa ahora —capítulo 5— pertenecen a la moda cortesana.

El verdugado era prenda del traje cortesano, imprescindible para las apariciones públicas y confeccionado con textiles ricos, como damasco, raso, tafetán, tafetán doble, chamelote o bocací (Bernis, 2001, pp. 208, 215-216); los verdugos, aros de mimbre u otro material similar, solían forrarse de terciopelo o raso. La seda distingue a las saboyanas mencionadas por Teresa de la prenda anhelada por su predecesora del

Ingenioso hidalgo[10]. Colocados en orden decreciente, los verdugos restringían el movimiento y lo mismo hacían las varias capas de corcho de los chapines, complemento obligado del verdugado (Bernis, 2001, pp. 271-274). Los reparos maternos están fundamentados: llevar con cierta soltura el verdugado o los chapines requería un aprendizaje; las niñas y los niños de las clases superiores vestían versiones en miniatura de la indumentaria cortesana, a fin de irse habituando a ella. El capítulo 50 resaltará aún más la incongruencia de que la «hija del destripaterrones» o su madre, «la pelarruecas» (II, 5, p. 726), vistan ropas cortesanas. En el capítulo 5, las alusiones a la precocidad sexual de Sanchica y al peligro de la barraganía preparan el terreno para la interpolación del romancero. El pragmatismo de Teresa —casar a tiempo a la hija— no ha hecho más que incrementar las fantasías del marido. Cuando este insiste en los sueños de grandeza, la mujer reitera su adhesión a los matrimonios entre iguales; he aquí algunos de sus argumentos:

> —No quiero dar que decir a los que me vieren andar vestida a lo condesil o a lo de gobernadora, que luego dirán: «¡Mirad qué entonada va la pazpuerca! Ayer no se hartaba de estirar de un copo de estopa, y iba a misa cubierta la cabeza con la falda de la saya, en lugar de manto, y ya hoy va con verdugado, con broches y con entono, como si no la conociésemos». Si Dios me guarda mis siete, o mis cinco sentidos, o los que tengo, no pienso dar ocasión de verme en tal aprieto. Vos, hermano, idos a ser gobierno o ínsulo, y entonaos a vuestro gusto, que mi hija ni yo por el siglo de mi madre que no nos hemos de mudar un paso de nuestra aldea: la mujer honrada, la pierna quebrada, y en casa; y la doncella honesta, el hacer algo es su fiesta [...].
>
> —Ahora digo —replicó Sancho— que tienes algún familiar en ese cuerpo. ¡Válate Dios, la mujer, y qué de cosas has ensartado unas en otras, sin tener pies ni cabeza! ¿Qué tiene que ver el cascajo, los broches, los refranes y el entono con lo que digo? Ven acá, mentecata e ignorante, que así te puedo llamar, pues no entiendes mis razones y vas huyendo de la dicha: si yo dijera que mi hija se arrojara de una torre abajo, o que se fuera por esos mundos como se quiso ir la infanta doña Urraca, tenías razón de no venir

[10] «Contadme agora, amigo mío, qué bien habéis sacado de vuestras escuderías. ¿Qué saboyana me traéis a mí? ¿Qué zapaticos a vuestros hijos?» (I, 52, p. 645). A propósito de la saboyana de este pasaje, Margit Frenk recordó: «Compráme una saboyana, / marido, así os guarde Dios, / compráme una saboyana, / pues las otras tie[nen] dos» (2003, vol. 2, núm. 1793); la cuarteta se registró en varias fuentes áureas y pasó a la tradición oral moderna.

con mi gusto; pero si en dos paletas y en menos de un abrir y cerrar de ojos te la chanto un *don* y una *señoría* a cuestas y te la saco de los rastrojos y te la pongo en toldo y en peana y en un estrado de más almohadas de velludo que tuvieron moros en su linaje los Almohadas de Marruecos, ¿por qué no has de consentir y querer lo que yo quiero? (II, 5, pp. 728-729).

Los refranes de los *Quijotes* han sido bien estudiados por Nieves Rodríguez Valle (2014); al respecto solo me interesa subrayar que, en este capítulo 5, es Teresa quien lleva la voz cantante en materia de refranes, y su marido quien la censura, con palabras similares a la reprensión que don Quijote usó en el *Ingenioso hidalgo* («¡Válame Dios [...], y qué de necedades vas, Sancho, ensartando! ¿Qué va de lo que tratamos a los refranes que enhilas?»; I, 25, p. 299). Por momentos, pues, Sancho asume la autoridad de su amo y sitúa a Teresa donde él mismo había estado. Un trueque de papeles que hace al campesino «aleccionador, retórico y hasta corrector del lenguaje de Teresa, pero con las inevitables y cómicas caídas propias de su ignorancia» (Lapesa, 2015, p. 161). La amalgama de citas intertextuales fue un recurso típico del entremés; los géneros orales, en especial el refranero y el romancero, ocuparon un lugar prominente en esas citas. En el capítulo 5 Teresa se regodea citando refranes, y Sancho, quien ya ha aprovechado una seguidilla[11], incorpora una balada en la reprensión a su cónyuge. La infanta Urraca es una de esas mujeres fuertes del romancero, en el cual, como dice Giuseppe di Stefano, «el protagonismo femenino es el más desarrollado y mejor labrado, para bien y para mal» (1993, p. 53). En el pasaje cervantino Urraca posiblemente se acompaña de Melibea, otra mujer fuerte, quien dispuso libremente de su cuerpo y su alma. *Quejas de doña Urraca* es la primera de las dos baladas del cerco de Zamora interpoladas en el segundo *Quijote*; expone la recriminación de Urraca contra su padre moribundo, el rey Fernando I el Magno. Este es el comienzo:

> Morir vos queredes, padre, san Miguel vos aya el alma.
> Mandastes las vuestras tierras a quien se vos antojara:

[11] «Tengo determinado de volver a servir a mi amo don Quijote, el cual quiere la vez tercera salir a buscar las aventuras; y yo vuelvo a salir con él, porque lo quiere así mi necesidad» (II, 5, p. 723); la última frase refunde la seguidilla que canta el mancebito que va a la guerra: «A la guerra me lleva / mi necesidad; / si tuviera dineros, / no fuera, en verdad» (II, 24, p. 909), misma que sobrevive en la tradición oral moderna (Frenk, 2003, vol. 1, núm. 1201).

a don Sancho a Castilla, Castilla la bien nombrada,
a don Alonso a León y a don García a Vizcaya.
A mí, porque soy muger, dexáysme desheredada.
Irm'e yo por essas tierras como una muger errada
y este mi cuerpo daría a quien se me antojara:
a los moros por dineros y a los christianos de gracia;
de lo que ganar pudiere haré bien por la vuestra alma
(*Cancionero de romances* [Amberes s. a.], fol. 158r-158v).

La tensión se concentra en la amenaza de disponer libremente del cuerpo femenino, lo único que le quedaría a Urraca tras la doble exclusión —del patrimonio y el núcleo familiar— que conllevaba el quedar desheredada (Di Stefano, 1993, pp. 353-354, núm. 5). *Quejas de doña Urraca* fue muy conocido en el Siglo de Oro: se imprimió en numerosos romanceros de bolsillo y pliegos sueltos (Rodríguez Moñino, 1973, vol. 2, p. 598; 1997, núms. 255, 374-379, 888), y varios de sus versos se usaron como elementos fraseológicos del idioma (Menéndez Pidal, 1968b, vol. 2, p. 187), entre ellos los recordados por Sancho. Al insertarse en el diálogo del segundo *Quijote* la balada cambia de signo. El dramatismo se diluye hasta desaparecer; lo sustituye un juego de cómicos paralelismos y contrastes entre la hija del rey moribundo y la del campesino aspirante a conde o gobernador. A Urraca y Sanchica las une la posibilidad de un futuro poco honorable —prostituta, barragana— si el padre de cada una no lo remedia; las separa una distancia social abismal que Sancho ha resaltado al equipararlas, voluntaria o involuntariamente, con la referencia a *Quejas de doña Urraca*. Este primer ejemplo de la actividad romanceril de Sancho se produce muy poco tiempo después de empezado el segundo *Quijote*, y sin la influencia de su señor; nótese también que el escudero cita un texto que no había figurado en el *Ingenioso hidalgo*, señales todas del protagonismo que está ganando como emisor de baladas.

Quejas de doña Urraca reaparece en el capítulo 10 (III.4.2). Don Quijote y Sancho discuten si quienes se aproximan son tres labradoras o Dulcinea del Toboso y sus doncellas: «Calle, señor —dijo Sancho—, no diga la tal palabra, sino despabile esos ojos y venga a hacer reverencia a la señora de sus pensamientos, que ya llega cerca» (II, 10, p. 770). Como señaló Menéndez Pidal (1943, pp. 43, 58), la respuesta de Sancho refunde la de Fernando I a la impulsiva Urraca: «Calledes, hija, calledes, / no digades tal palabra, // que muger que tal dezía / merescía

ser quemada» (*Cancionero de romances* [Amberes s. a.], fol. 158v)[12]. Se trata de una fórmula frecuentísima en el romancero; entre muchos otros ejemplos, figura en *Gaiferos libera a Melisendra* y *Yo me estaba en Barbadillo*: «Calledes —dixo Gaiferos—, / infanta, no digades tal», «Calledes, la mi señora, / vos no digades atal» (*Cancionero de romances* [Amberes s. a.], fols. 63r, 165r); ambas baladas se interpolan en otros capítulos del segundo *Quijote*. El hecho de que la alusión a *Quejas de doña Urraca* del capítulo 5 y la fórmula del 10 estén en boca del mismo emisor —Sancho— favorece la identificación de Menéndez Pidal; además, el segundo octosílabo del pasaje de 1615 concuerda con las versiones conocidas de *Quejas de doña Urraca*.

4. La visita al Toboso

4.1. Primera concatenación de romances: Conde Claros preso, Roncesvalles y Calaínos y Sevilla

En el segundo *Quijote* aumenta la tendencia a acumular más de dos baladas en un mismo capítulo, práctica que se dio una vez en el *Ingenioso hidalgo* —tres romances— y, en cambio, es típica del *Segundo tomo* —cuatro ocasiones, hasta siete romances. El incremento del corpus de 1615 hacía necesaria una estrategia como esta, pero el ejemplo de Avellaneda debió de influir en la frecuencia con que aparece en el segundo *Quijote*. Huelga decir que la acumulación de baladas produjo efectos distintos en las dos continuaciones. En el *Segundo tomo*, con menos diálogo en la prosa de la novela y la verborrea romancística como elemento caracterizador de Martín Quijada, la acumulación resaltaba la monomanía del protagonista; en el segundo *Quijote* pondrá de relieve la polifonía general de la obra. El capítulo 9 exhibe la primera acumulación de baladas de 1615. La brevedad del capítulo hace aún más notables los efectos de la estrategia. En manos de Cervantes la acumulación de baladas facilitó la incorporación de una variedad de voces romancísticas: el narrador, el labrador del Toboso, Sancho Panza y don Quijote de la Mancha, quienes

[12] El *Cancionero de romances* (Amberes, 1550) antepone estos versos a la respuesta paterna: «Allí preguntara el rey: / —¿Quién es essa que así habla? // Respondiera el arçobispo: / —Vuestra hija, doña Urraca» (p. 213); esta versión añade doce versos al final.

emiten tres textos en total. En una novela en la cual el diálogo era fundamental, esta variedad de voces romancísticas coadyuvaba al propósito cervantino de no limitarse a «escribir de un solo sujeto» (II, 44, p. 1070).

Las tres baladas del capítulo 9 son carolingias: *Conde Claros preso*, *Roncesvalles*, *Calaínos y Sevilla*; con ellas, la temática dominante en ambos *Quijotes* entra de lleno en 1615. No podemos obviar que, al menos, dos de los tres textos figuraban en el *Segundo tomo*, aunque no en un mismo capítulo: *Conde Claros preso* tiene todos los visos de ser una influencia directa de Avellaneda, no así *Calaínos y Sevilla*[13]. Las tres baladas se imprimieron una detrás de otra en el *Cancionero de romances* (Amberes s. a.) (fols. 83r-103r), con *Calaínos y Sevilla* antes de *Roncesvalles*; en el amberino sin año *Conde Claros preso* se acompaña de uno de sus segmentos que circuló de manera independiente y de una contrahechura, formando una especie de ciclo de Claros. La novedad del romancero de Martín Nucio no consistió en la originalidad de los materiales —casi siempre tomados de pliegos sueltos o el *Cancionero general*— sino en reunir, seleccionar y organizar lo que había estado disperso. Este es el detalle de las baladas que nos ocupan (Garvín, 2007, pp. 170-175): *Romance del conde Claros de Montalván* («Media noche era por filo», pliego suelto), *Otro romance del conde Claros* («Pésame de vos, el conde», *Cancionero general*), *Otro romance contrahaziendo este del conde* («Más embidia he de vos, conde», *Cancionero general*), *Romance del moro Calaínos, de cómo requería de amores a la infanta Sebilla y ella le demandó en arras tres cabeças de los doze pares de Francia* («Ya cavalga, Calaínos», pliego suelto) y *Romance del conde Cuarinos, almirante de la mar; trata de cómo lo cativaron los moros* («Mala la vistes, franceses», pliego suelto). Aunque Nucio modificó su antología en 1550, los cambios no afectaron a las baladas comentadas. Solo los romanceros de Martín Nucio (Amberes s. a., 1550, 1555) o su hijo Philippo (1568), o derivados como los de Guillermo de Miles (Medina del Campo, 1550) y Manuel de Lyra (Lisboa, 1581), imprimieron *Conde Claros preso*, *Calaínos y Sevilla* y *Roncesvalles* seguidos (Rodríguez Moñino, 1973, vol. 1, pp. 201, 209, 218, 220, 222); no se conoce ningún pliego suelto que los reúna todos, circunstancia lógica dada la extensión de los poemas.

[13] Es posible que haya una alusión a *Roncesvalles* en la despedida del Sancho apócrifo a Rocinante: «Quédate, pues, mocín de mis ojos, con la bendición de todos los rocines de Ronces Valles» (11, p. 122).

Es evidente que uno de los cancioneros amberinos, o sus derivados, inspiró la selección del capítulo 9 del segundo *Quijote*. De ninguna manera quiero decir que Cervantes necesariamente basara estas citas intertextuales de 1615 en las versiones impresas en el romancero de bolsillo que tenía sobre la mesa. No, cualquiera podía llevar en la memoria los *incipits* de baladas muy conocidas, y las variantes que exhiben las citas de *Roncesvalles* parecen proceder de los pliegos sueltos o la tradición oral. Creo, en cambio, que el ejemplo de un volumen como los argüidos motivó a Cervantes a interpolar esos romances, y no otros, en el capítulo 9. El detalle tiene importancia, no solo porque apunta a una de las fuentes de los *corpora* cervantinos, sino también porque nos permite asomarnos a la manera de trabajar del escritor. Un romancero abierto al azar, en otros casos un pliego suelto, podía motivar la interpolación de una o más baladas en determinado pasaje o capítulo.

El segundo *Quijote* se distingue por la lentitud de su ritmo narrativo, para algunos críticos indicio de que Cervantes tenía un plan mucho más elaborado que cuando escribió el *Ingenioso hidalgo* (Rodríguez Luis, 2015, pp. 166-167). El héroe deja la aldea en el capítulo 8 de 1615, lo cual nos da siete capítulos dedicados a los preparativos de la tercera salida, frente al único que los preparativos de la primera merecieron en 1605. Más aún, ahora los avatares caballerescos no comienzan sino hasta el capítulo 9 —si es que comienzan—, pues el 8 se centra en el diálogo entre don Quijote y Sancho, quienes recuerdan la embajada de Sancho a Dulcinea del *Ingenioso hidalgo*, entre otras cosas. Amo y escudero se dirigen al Toboso, donde don Quijote espera obtener la bendición y licencia de Dulcinea para emprender sus aventuras, «porque ninguna cosa desta vida hace más valientes a los caballeros andantes que verse favorecidos de sus damas» (II, 8, p. 749). La visita al Toboso abarcará los capítulos 9 y 10. El narrador abre el capítulo 9 describiendo la entrada al pueblo:

> Media noche era por filo, poco más a menos, cuando don Quijote y Sancho dejaron el monte y entraron en el Toboso. Estaba el pueblo en sosegado silencio, porque todos sus vecinos dormían y reposaban a pierna tendida, como suele decirse. Era la noche entreclara, puesto que quisiera Sancho que fuera del todo escura, por hallar en su escuridad disculpa de su sandez. No se oía en todo el lugar sino ladridos de perro, que atronaban los oídos de don Quijote y turbaban el corazón de Sancho. De cuando en cuando rebuznaba un jumento, gruñían puercos, mayaban gatos, cuyas

> voces, de diferentes sonidos, se aumentaban con el silencio de la noche, todo lo cual tuvo el enamorado caballero a mal agüero; pero, con todo esto, dijo a Sancho:
>
> —Sancho hijo, guía al palacio de Dulcinea: quizá podrá ser que la hallemos despierta.
>
> —¿A qué palacio tengo de guiar, cuerpo del sol —respondió Sancho—, que en el que yo vi a su grandeza no era sino casa pequeña? (II, 9, p. 758).

La primera frase del narrador corresponde al *incipit* del popularísimo *Conde Claros preso* («Media noche era por filo, / los gallos querían cantar»; *Cancionero de romances* [Amberes s. a.], fol. 83r), romance utilizado dos veces por Avellaneda, cada una con versos diferentes. Todo indica que la coincidencia entre el *Segundo tomo* y el segundo *Quijote* no es casual. Avellaneda fue el primero en aprovechar la balada (Gómez Canseco, 2014b, p. 526; Nishida, 2013, p. 583), y el primero a quien se le ocurrió asociar a Claros de Montalbán con don Quijote. Además de enmarcar el romancero del *Segundo tomo*, *Conde Claros preso* —mediante su primera ocurrencia— preparó el terreno para el desenamoramiento de Quijada, precisamente lo contrario de lo que ocurre en el capítulo 9 de la continuación auténtica, en el cual don Quijote reitera su apego a Dulcinea. La frase del narrador cervantino debe leerse como una respuesta a Avellaneda.

La noche, «elemento de espacialización frecuente» en los *Quijotes* (Jauralde Pou, 1987-1988, p. 185), y el «sosegado silencio» (II, 9, p. 758) del pueblo contribuyen a la lentitud de un capítulo en el cual no ocurre nada de lo que debía ocurrir. El capítulo 9 narra la primera acción de la tercera salida, pero esta acción termina en inacción, en términos de la carrera caballeresca del héroe. Don Quijote no solo no encuentra a su dama, sino que se deja atemorizar por un agüero tras otro. Todo lo contrario del intrépido Claros, quien, además de folgar con Claraniña, logra librarse de la pena de muerte y casarse con la hija del rey. La interpolación del *incipit* en la prosa del narrador acarrearía el recuerdo de *Conde Claros preso* en la mente de los lectores. A propósito de esta interpolación, Pablo Jauralde Pou destacó que el complemento «poco más o menos» se opone a la datación exacta de «Media noche era por filo» y «anula los posibles efectos dramáticos-heroicos de aquel primer verso»; el párrafo puesto en boca del narrador se caracteriza por alternar expectación dramática con un estilo familiar o «más que familiar» (1987-1988, p. 182). Un verdadero sube y baja lingüístico —muy bien

analizado por Jauralde Pou— que subraya el contraste entre el ambiente caballeresco de la balada y la vulgar realidad de un pueblo campesino, entre el amante más fogoso del romancero y un hidalgo marchito y asustadizo.

La visita al Toboso está construida sobre una serie de oposiciones que culminarán en el encantamiento de Dulcinea del capítulo 10. A las descripciones contrastadas de la dama y su entorno, expresadas camino al Toboso (II, 8, pp. 749-751) y reiteradas ya en el pueblo (II, 9, pp. 758-760), se superpone ahora la comparación con el hipotexto romancístico. Los lectores del segundo *Quijote* no solo tendrían presentes las diferencias entre los protagonistas, sus acciones y sus amadas, también se reirían del papel desempeñado por los animales. En *Conde Claros preso* las aves están al servicio del amor, primero para representar el insomnio amoroso («Media noche era por filo, / los gallos querían cantar, // conde Claros con amores / no podía reposar»), después al amante mismo («salto diera de la cama / que parece un gavilán»; *Cancionero de romances* [Amberes s. a.], fol. 83r)[14]. La prosaica variedad de animales del capítulo 9 —perros, jumentos, puercos, gatos—, con sus sucesivos ruidos, contrastan con la balada y, a la vez, la degradan. En la prosa del narrador cervantino la caza de amor ha devenido agüeros peores que los «felicísimos» relinchos de Rocinante y las flatulencias del rucio que tanto entusiasmaron a amo y escudero en el capítulo 8.

Conde Claros preso ya contaba con una tradición paródica, especialmente su *incipit*, aprovechado por Góngora y Quevedo en sendos romances burlescos: *La ciudad de Babilonia* («Media noche era por filo, / hora que el farol nocturno»; Góngora, *Romances*, vol. 2, núm. 74), sobre Píramo y Tisbe, y *Parvra de los condes de Carrión* («Medio día era por filo / que rapar podía la barba»; Quevedo, *Poesía burlesca*, vol. 1, p. 245), sobre el Cid. Avellaneda refundió el mismo verso en la prosa del narrador, casi al final del *Segundo tomo*, en una de las tantas sátiras contra Bárbara de Villatobos: «Como medianoche era por hilo, los gallos querían cantar, celebraron mucho todos el dibujo que Sancho había hecho de la reina Zenobia» (32, p. 351). El tordesillesco fue el primero en asociar al conde Claros con el protagonista, pero lo hizo con versos distintos, enunciados por el propio Quijada: «Que los yerros por amare, / dignos son de perdonare» (2, p. 30). Cervantes retomó la asociación entre el héroe de la

[14] «Bien sabedes vos, señora, / que soy caçador real; // caça que tengo en la mano / nunca la puedo dexar» (*Cancionero de romances* [Amberes s. a.], fol. 84v).

balada y don Quijote pero la trasladó al *incipit* y al narrador, para reforzar la adhesión del manchego a Dulcinea, eliminada en el capítulo 2 del *Segundo tomo*. Al combinar las dos estrategias de Avellaneda, Cervantes produjo una magnífica vuelta de tuerca; con las mismas armas de su rival reforzó el elemento que este se había propuesto destruir: Dulcinea del Toboso. La dama no solo no desaparece del segundo *Quijote*, sino que, muy pronto, se convertirá en uno de los ejes estructurales de la novela, gracias a los juegos con el binomio encantamiento–desencantamiento.

Don Quijote y Sancho continúan la búsqueda de la vivienda de Dulcinea —y la discusión sobre la naturaleza de tal vivienda— cuando se topan con un labrador que ha madrugado para la labranza:

> Venía el labrador cantando aquel romance que dicen:
>
> Mala la hubistes, franceses,
> en esa de Roncesvalles.
>
> —Que me maten, Sancho —dijo en oyéndole don Quijote—, si nos ha de suceder cosa buena esta noche. ¿No oyes lo que viene cantando ese villano?
>
> —Sí oigo —respondió Sancho—, pero ¿qué hace a nuestro propósito la caza de Roncesvalles? Así pudiera cantar el romance de Calaínos, que todo fuera uno para sucedernos bien o mal en nuestro negocio (II, 9, p. 761).

La balada que canta el labrador, *Roncesvalles*, narra el cautiverio de Guarinos, «almirante de las mares», por los moros. Aunque el romance tiene un final feliz —huida de Guarinos a Francia—, su comienzo es especialmente trágico: «Mala la vistes, franceses, / la caça de Roncesvalles: // don Carlos perdió la honrra, / murieron los doze pares» (*Cancionero de romances* [Amberes s. a.], fol. 100v); de ahí, pues, el impacto en el ya mermado ánimo de don Quijote. El poema fue muy conocido en el Siglo de Oro; se imprimió en romanceros de bolsillo y pliegos sueltos (Rodríguez Moñino, 1973, vol. 2, p. 577; 1997, núms. 669, 705, 706, 936, 1026, 1065), y abundan sus citas parciales (Díaz Mas, 1994, p. 215). Según dije, alguno de los *Cancioneros de romances* de Nucio, o sus derivados, motivó la selección de baladas del capítulo 9; las variantes que *Roncesvalles* exhibe en el pasaje citado confirman que Cervantes no siguió —o no siguió por completo— el texto de un volumen que tenía enfrente. El «Mala la *hubistes*, franceses» del labrador se aparta del cancionero amberino y, en cambio, coincide con algunos pliegos sueltos

(Rodríguez Moñino, 1997, núms. 669, 1026). Y la variante «en esa de Roncesvalles» —al parecer solo registrada en el segundo *Quijote*— alterna con la más conocida «la caza de Roncesvalles», recordada por un Sancho que identifica el romance de inmediato. Aquí hay más de una versión en juego, y la confirmación de que la fuente nuciana inspiró la selección del capítulo 9, pero no necesariamente es el origen de los textos interpolados en el libro de 1615. María Cruz García de Enterría relacionó la cita cervantina de *Roncesvalles* con los pliegos sueltos y la tradición oral[15].

La mayoría de las baladas se utilizan en los *Quijotes* «ya más como relatos que como cantos» (García de Enterría, 1988, p. 102). Por ello, en las dos partes de la novela predominan los romances recitados; casi todos los ejemplos cantados corresponden a las baladas de creación propia, con excepción de *Roncesvalles*. En el capítulo 9 la presencia de un romance cantado agrega fluidez a la prosa cervantina, además de variedad a los mecanismos de intercalación del género poético —aspecto no desdeñable dado que se trata de tres baladas en un capítulo muy breve. *Roncesvalles* también coadyuva al desarrollo de la trama, al propiciar la concatenación de baladas. El pánico con el que don Quijote reacciona al segundo agüero de la noche da lugar a la discusión con Sancho; en su respuesta, el escudero no solo identifica a *Roncesvalles* sino que menciona a *Calaínos y Sevilla*.

Calaínos era «señor de los Montes Claros», circunstancia que une este romance a *Conde Claros preso*, citado al comienzo del capítulo (II, 9, p. 761, núm. 27). En ambas baladas el protagonista sale en busca de su amada, y en las dos el encuentro con la hija del rey se produce, con resultados muy distintos para los varones. Estas coincidencias, aunadas a la temática carolingia, debieron dictar la asociación de los poemas en el *Cancionero de romances* sin año. Cervantes también supo sacarles provecho. La situación general del capítulo 9 calca la de *Calaínos y Sevilla*. Al igual que don Quijote, el moro Calaínos busca a una mujer que no ha visto nunca, de la cual se ha enamorado por la fama de hermosa que

[15] «Si en el capítulo diez [*sic*] de la segunda parte un labrador canta el romance "Mala la hubistes, franceses, / en esa de Roncesvalles" e, inmediatamente, Sancho hace alusión al romance de Calaínos, ¿qué debemos pensar? O bien en una tradición oral —y la variante que introduce Sancho (*la caza de Roncesvalles*) puede ser todo un síntoma— o bien en unos romances aprendidos a través de la lectura de pliegos sueltos y fijados en la memoria del labrador y del escudero» (García de Enterría, 1999, pp. 353-354).

tiene[16]. En *Conde Claros preso* el palacio femenino se menciona fugazmente, en los versos 37-38: «Y vase [el conde] para el palacio, / para el palacio real» (*Cancionero de romances* [Amberes s. a.], fol. 83v); en cambio, *Calaínos y Sevilla* dedica el primer segmento a su búsqueda. El romance comienza con Calaínos cabalgando a las afueras de Sansueña y atento a quién preguntarle por el palacio de Sevilla; poco después:

> Vido estar un moro viejo que a ella [Sevilla] guardar solía.
> Calaýnos que lo vido llegado allá se avía;
> las palabras que le dixo, con amor y cortesía:
> —Por Alá te ruego, moro, assí te alargue la vida,
> que me muestres los palacios donde mi vida bivía
> (*Cancionero de romances* [Amberes s. a.], fol. 92v).

Este pasaje subyace a las acciones y palabras de don Quijote que suceden a la mención de *Calaínos y Sevilla* por parte de Sancho: «Llegó en esto el labrador, a quien don Quijote preguntó: —¿Sabréisme decir, buen amigo, que buena ventura os dé Dios, dónde son por aquí los palacios de la sin par princesa doña Dulcinea del Toboso?» (II, 9, p. 761). Nótese que ahora es Sancho quien provoca alusiones romancísticas en otros personajes —incluso don Quijote—, prerrogativa que había sido exclusiva de su amo en el *Ingenioso hidalgo*. Por lo demás, la mención de *Calaínos y Sevilla* no puede menos que ser burlesca, pues el enamorado Calaínos no solo termina muerto sino que se revela incapaz de cumplir la condición que Sevilla le impuso para desposarla: las cabezas de Roldán, Oliveros y Reinaldos de Montalbán (padre de Claros). Como agüero, el romance introducido por el exasperado Sancho supera con creces el que don Quijote escuchó al labrador del Toboso. Claro está que ni el dramatismo ni el ambiente caballeresco de la balada tienen que ver con la realidad de un pueblo en el cual, como informa el labrador en su respuesta, «no vive princesa alguna» (II, 9, p. 762)[17].

[16] «Mas por nuevas que me davan / que [el rey Almanzor] tenía una hija // a quien Sebilla llamavan, / que era la más linda muger // que quantas moras se hallan» (*Cancionero de romances* [Amberes s. a.], fol. 93v). Don Quijote a Sancho: «¿No te he dicho mil veces que en todos los días de mi vida no he visto a la sin par Dulcinea, ni jamás atravesé los umbrales de su palacio, y que solo estoy enamorado de oídas y de la gran fama que tiene de hermosa y discreta?» (II, 9, p. 760).

[17] Según Julio Alonso Asenjo, la interpolación de *Calaínos y Sevilla* prefigura la derrota de don Quijote ante el Caballero de la Blanca Luna (2000, p. 48); difiero de

4.2. El encantamiento de Dulcinea: Bernardo se entrevista con el rey *o* Conde Fernán González se niega a ir a las cortes, *más* Rosaflorida

El motivo de la aventura guardada figuraba en el *Ingenioso hidalgo*, por ejemplo en la aventura de los batanes o en la broma de las semidoncellas; en esta última se asociaba a *Muerte de don Alonso de Aguilar*. No obstante, es en el segundo *Quijote* cuando el motivo cobra particular importancia, sobre todo tras el encantamiento de Dulcinea del Toboso. El encantamiento es un verdadero parteaguas en la novela, en tanto elemento que redirige la gesta del héroe, abocada al desencantamiento femenino a partir del capítulo 10. Hasta que se introduzca explícitamente el *Segundo tomo*, el binomio encantamiento-desencantamiento constituirá el eje estructural más importante de esta segunda parte. En el capítulo 10, después de la fallida entrada al Toboso, y a sugerencia de Sancho Panza, don Quijote de la Mancha espera en una «floresta, encinar o selva» —una de tantas ambigüedades del capítulo—, mientras Sancho vuelve al Toboso para concertar una entrevista entre su amo y la dama. El narrador le anticipa al lector una nueva estratagema de Panza: «Encargose Sancho de hacerlo así como se le mandaba y de traerle tan buena respuesta como le trujo la vez primera» (II, 10, p. 763), o sea la embajada del *Ingenioso hidalgo*. El soliloquio que Sancho emprende cuando se aleja de su amo consta de dos partes: naturaleza del encargo y solución al problema; en la primera el escudero expone los obstáculos —desconoce la casa y a la dama misma—, para continuar con los peligros:

> —¿Y paréceos que fuera acertado y bien hecho que si los del Toboso supiesen que estáis vos aquí con intención de ir a sonsacarles sus princesas y a desasosegarles sus damas, viniesen y os moliesen las costillas a puros palos y no os dejasen hueso sano? —En verdad que tendrían mucha razón, cuando no considerasen que soy mandado, y que
>
> Mensajero sois, amigo,
> no os merecéis culpa, non.
>
> —No os fiéis en eso, Sancho, porque la gente manchega es tan colérica como honrada, y no consiente cosquillas de nadie (II, 10, p. 766).

Alonso Asenjo, pues no hay evidencia textual suficiente para probar el carácter de «premonición cifrada» de la balada.

Los versos que recita el escudero originalmente corresponderían, o bien a *Bernardo se entrevista con el rey* o, caso más probable, a *Conde Fernán González se niega a ir a las cortes*: «Mensajero eres, amigo, / no mereces culpa, no, // mas a el rey que acá te embía /digale tú esta razón», «Mensajero eres, amigo, / no mereces culpa, no, // que yo no he miedo al rey, / ni a quantos con él son» (*Cancionero de romances* [Amberes, 1550], pp. 206, 228). Las dos baladas fueron muy populares en la época (Menéndez Pidal *et al.*, 1957, pp. 168-170; Menéndez Pidal y Catalán, 1963, pp. 21-28): se imprimieron en varios romanceros de bolsillo y algunos pliegos sueltos (Rodríguez Moñino, 1973, vol. 2, pp. 345-346, 364, 556; 1997, núms. 15, 750, 1174), amén de registrarse en manuscritos (Labrador Herraiz y DiFranco, 1993, pp. 50, 77). En ambas baladas los versos en cuestión remiten a la inmunidad que el derecho medieval otorgaba al mensajero, incluso cuando este fuera portador de malas noticias o mensajes afrentosos (Menéndez Pidal y Catalán, 1963, pp. 21-22). Las versiones de las antologías de faltriquera y los pliegos sueltos exhiben la variante *eres*, como ocurre en las que acabo de citar. La variante de Sancho (*sois*) aparece en la versión de *Conde Fernán González se niega a ir a las cortes* incluida en la *Comedia de la libertad de Castilla*: «Mensagero sois, amigo, / non merecéis culpa, non, // porque si la mereciérades, / bien bos castigara yo» (Menéndez Pidal y Catalán, 1963, p. 20)[18]; también corresponde a la variante más común entre las citas parciales.

Los octosílabos adquirieron valor proverbial; se citaron a porfía desgajados de las baladas, a menudo sin identificarlos con alguna en particular. Muchas de estas citas parciales presentan la variante *sois* (Menéndez Pidal y Catalán, 1963, pp. 26-28). En el *Tesoro de la lengua castellana o española* (Madrid, 1611), de Sebastián de Covarrubias, se lee: «El que lleva algún despacho propio de una persona a otra. Estos son libertados, por cuanto los despachos que llevan son en nombre del que los envía; y así dice el romance viejo: "Mensajero, sois, amigo. / Non merecéis culpa, nonne"» (*s.v.* «mensajero»); el *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* (ms. 1627), de Gonzalo Correas, agrega una versión paródica, que comprueba, una vez más, la popularidad de los versos: «Majadero sois, amigo; / no digáis que no os lo digo. Imita a otro refrán que salió del romance viejo: "Mensajero sois, amigo; no merecéis culpa, no"» (pp. 482, 516). La

[18] La comedia se imprimió en *Seis comedias de Lope de Vega y otros autores*, de la cual hubo dos ediciones en 1603, una lisboeta, por Pedro Crasbeeck, y otra madrileña, por Pedro de Madrigal.

independencia que los versos adquirieron como elemento fraseológico del idioma hace posible que Cervantes no tuviera una balada concreta en mente al incorporarlos en el discurso del escudero; además, la variante de Sancho, *sois*, parece haber sido la preferida para la circulación independiente de los octosílabos, frente al *eres* que distingue a las versiones completas e impresas en antologías de faltriquera y pliegos sueltos.

Hasta ahora el soliloquio de Sancho se ha caracterizado por un lenguaje seudocaballeresco —con traspiés; a la cita romancística sigue una sarta de refranes que acentúa la rusticidad del discurso del escudero. En la segunda parte del soliloquio Sancho planea racionalmente el encantamiento de Dulcinea. Analiza la conveniencia de una solución basada en la naturaleza de la locura de don Quijote, la cual «las más veces toma unas cosas por otras y juzga lo blanco por negro y lo negro por blanco», y decide sostener a porfía que una labradora —la primera que pase— es Dulcinea. Sancho sabe que su plan tiene muchas posibilidades de éxito, pues concuerda con otra de las obsesiones de su señor: «Quizá pensará, como yo imagino, que algún mal encantador de estos que él dice que le quieren mal la habrá mudado, por hacerle mal y daño» (II, 10, p. 767). Cuando la ocasión se presenta, Sancho corre a avisarle a don Quijote que Dulcinea y dos de sus doncellas se acercan montadas en soberbias *cananeas* ('hacaneas'):

> Ya en esto salieron de la selva y descubrieron cerca a las tres aldeanas. Tendió don Quijote los ojos por todo el camino del Toboso, y como no vio sino a las tres labradoras, turbóse todo y preguntó a Sancho si las había dejado fuera de la ciudad.
>
> —¿Cómo fuera de la ciudad? —respondió—. ¿Por ventura tiene vuesa merced los ojos en el colodrillo, que no vee que son estas las que aquí vienen, resplandecientes como el mismo sol a medio día? (II, 10, p. 769).

El final del parlamento de Sancho refunde un par de octosílabos de *Rosaflorida*, balada carolingia impresa en varios romanceros de bolsillo y algunos pliegos sueltos (Rodríguez Moñino, 1973, vol. 2, p. 465; 1997, núms. 353, 1048), además de registrarse en manuscritos y pervivir en la tradición oral moderna peninsular y marroquí (Armistead, Silverman y Katz, 2014, pp. 117-118, 208-209; Labrador Herraiz y DiFranco, 1993, p. 121), indicio de la popularidad que alcanzó en el Siglo de Oro. He aquí el comienzo:

En Castilla está un castillo que se llama Rochafrida:
al castillo llaman Rhoca y a la fonte llaman Frida.
El pie tenía de oro y almenas de plata fina;
entre almena y almena está una piedra çafira:
tanto relumbra de noche como el sol a mediodía
(*Cancionero de romances* [Amberes s. a.], fol. 190v).

En otros romances carolingios hay fórmulas similares a los dos últimos octosílabos (A. González, 1999, p. 200; Menéndez Pidal, 1968b, vol. 1, pp. 265-266), pero es *Rosaflorida* la balada que Cervantes estaba recordando; así lo indican, tanto la correspondencia textual de la cita cervantina con la mayoría de las versiones antiguas conocidas, como el nombre del amado de Rosaflorida: Montesinos, de quien la dama se ha enamorado «de oýdas que no de vista», igual que don Quijote de Dulcinea. Además, Montesinos funge como puente entre las dos apariciones de las labradoras en la novela. Según don Quijote, en su relato a Sancho y al primo humanista, en la cueva, Montesinos le mostró unas labradoras, entre las cuales don Quijote identificó a «la sin par Dulcinea del Toboso, y [...] aquellas mismas labradoras que venían con ella [...] a la salida del Toboso» (II, 23, p. 901). El pasaje de las labradoras del capítulo 10 anticipa la aventura de la cueva de Montesinos al relacionar el primer —y mayor— encantamiento del segundo *Quijote* con el inframundo de los encantados, y al proporcionar la nota rústica que consumará la parodia del ambiente caballeresco evocado por los romances de Belerma y Durandarte en los capítulos 22 y 23. Adelanto que no comparto la opinión de Menéndez Pidal (1943, pp. 48-49) y Helena Percas de Ponseti (1975, vol. 2, pp. 463-466) sobre la influencia de *Rosaflorida* en la aventura de la cueva de Montesinos; para Percas de Ponseti el influjo de la balada se dio en el *Ingenioso hidalgo*, en el relato del Caballero del Lago que don Quijote le hizo al canónigo de Toledo y en la historia de Leandra. En los pasajes del segundo *Quijote* faltan paralelos textuales que apoyen un aprovechamiento directo de *Rosaflorida* (Armistead, Silverman y Katz, 2014, p. 159, núm. 58).

Los dos capítulos dedicados a la visita al Toboso se caracterizan por la acumulación de baladas, tres en el 9 y tres en el 10. Entre otras cosas, esta doble acumulación resalta la independencia que ha ganado Sancho, primero en el terreno romanceril y, después, como agente de la nueva fase de la novela, aquella en la cual el hidalgo ve la realidad como es y los demás se la manipulan. Aunque hubo atisbos de dicha fase en

el *Ingenioso hidalgo*, es aquí, en el segundo *Quijote*, cuando se erige en constante, y es Sancho quien la introduce. En el capítulo 9 el escudero influía en las acciones y palabras de su amo mediante una alusión a *Calainos y Sevilla*. En el 10 confirmamos que Sancho no solo no necesita que don Quijote le dé el pie de romance, sino que es él quien salpica con versos de baladas las conversaciones que mantiene con su amo; todo ello es signo de su independencia como personaje y del nuevo giro de su relación con don Quijote.

El tercer romance del capítulo 10 es *Quejas de doña Urraca*, de cuyos versos se vale Sancho para reafirmar su mentira ante el pobre hidalgo, quien no ve sino tres labradoras montadas en borricos o borricas (III.3.2). Como anticipaba el escudero, don Quijote atribuye la discrepancia entre la Dulcinea que contempla —labradora fea, zafia, maloliente— y la que apostrofa Sancho —«reina y princesa y duquesa de la hermosura» (II, 10, p. 770)— al «maligno encantador que me persigue y ha puesto nubes y cataratas en mis ojos, y para solo ellos y no para otros ha mudado y transformado tu sin igual hermosura y rostro en el de una labradora pobre» (II, 10, pp. 771-772). El encantamiento de Dulcinea se ha producido; con él, entra en escena el elemento que otorgará un nuevo giro a la carrera del héroe: el desencantamiento de la dama, esa aventura guardada que funcionará como aliciente inicial y como detonador de la posterior caída de ánimo que llevará a don Quijote a la muerte.

5. Las cabalgaduras: *Afuera, afuera, aparta, aparta*

En la temprana modernidad «los animales eran absolutamente centrales en las vidas de los seres humanos, como alimento, ropa, medios de transporte y trabajo, y como compañía» (Laskier Martín, 2012, p. 448). No extraña, pues, que la fauna desempeñe un papel importante en las obras de Cervantes. En los *Quijotes* abundan los animales reales y algunos, como Rocinante y el rucio, por momentos llegan a alcanzar un «estatus de protagonistas junto a sus dueños» (Laskier Martín, 2012, p. 462). La importancia de ambos equinos no radica solo en el número de menciones, sino sobre todo en sus vínculos y paralelos con don Quijote de la Mancha y Sancho Panza, base para una parodia circular y de doble valencia. Ni el viejo rocín ni el asno son cabalgaduras propias de caballeros o escuderos andantes, de la misma manera que un hidalgo de aldea o un campesino humilde no pueden aspirar a ser héroes de

caballerías. En las dos partes de la novela la burla del mundo natural humano a menudo involucra al no humano. Tanto la humanización de los animales como la animalización de los humanos se dieron en el *Ingenioso hidalgo*, notablemente en la aventura de los yangüeses, en la cual el inesperado «deseo de refocilarse con las señoras facas» de Rocinante anticipó la fantasía erótica de don Quijote con Maritornes (I, 15, p. 174); ahí mismo, Sancho calificó al rocín de «persona casta» (I, 15, p. 177), adjetivo que corresponde al que el prólogo había aplicado a don Quijote: «el más casto enamorado [...] que de muchos años a esta parte se vio en aquellos contornos» (I, prólogo, p. 20). Otro botón de muestra de 1605. Después de la aventura de los galeotes, jinetes y cabalgaduras quedaron hermanados por la derrota; nótese el lado racional del asno:

> Solos quedaron jumento y Rocinante, Sancho y don Quijote: el jumento, cabizbajo y pensativo, sacudiendo de cuando en cuando las orejas, pensando que aún no había cesado la borrasca de las piedras que le perseguían los oídos; Rocinante, tendido junto a su amo, que también vino al suelo de otra pedrada; Sancho, en pelota y temeroso de la Santa Hermandad; don Quijote, mohinísimo de verse tan malparado por los mismos a quien tanto bien había hecho (I, 22, p. 271).

En general, concuerdo con Adrienne Laskier Martín en que «ambos equinos son tratados bondadosamente por sus dueños y por el narrador» (2012, p. 460), aunque creo que al rucio le va mejor que a Rocinante, en lo que al narrador se refiere. Eso sí, las burlas que involucran a los equinos degradan más a los amos que a las cabalgaduras, animales necesarios y apreciados en la vida real de la época, como nota muy bien Laskier Martín. El capítulo 12 del segundo *Quijote* retomará los juegos con las equiparaciones entre los equinos y los humanos al presentar a Rocinante y al rucio como ejemplo de amistad. Después de la aventura de las Cortes de la Muerte, don Quijote y Sancho pasan la noche bajo sendos árboles. Las cabalgaduras pastando inspiran una reflexión del narrador sobre la amistad, no exenta de ambigüedades (II, 12, p. 786, núm. 22), aunque, según Laskier Martín, «la imagen es absolutamente fiel a la naturaleza de los equinos» (2012, p. 460):

> Cuya amistad [del rucio] y de Rocinante fue tan única y tan trabada, que hay fama, por tradición de padres a hijos, que el autor desta verdadera historia hizo particulares capítulos della, mas que, por guardar la decencia

y decoro que a tan heroica historia se debe, no los puso en ella, puesto que algunas veces se descuida deste su prosupuesto y escribe que así como las dos bestias se juntaban, acudían a rascarse el uno al otro, y que, después de cansados y satisfechos, cruzaba Rocinante el pescuezo sobre el cuello del rucio (que le sobraba de la otra parte más de media vara) y, mirando los dos atentamente el suelo, se solían estar de aquella manera tres días, a lo menos todo el tiempo que les dejaban o no les compelía la hambre a buscar sustento. Digo que dicen que dejó el autor escrito que los había comparado en la amistad a la que tuvieron Niso y Euríalo, y Pílades y Orestes; y si esto es así, se podía echar de ver, para universal admiración, cuán firme debió ser la amistad destos dos pacíficos animales, y para confusión de los hombres, que tan mal saben guardarse amistad los unos a los otros. Por esto se dijo:

No hay amigo para amigo:
las cañas se vuelven lanzas;

y el otro que cantó:

De amigo a amigo, la chinche, etc. (II, 12, p. 786).

La equiparación de Rocinante y el rucio con amigos por antonomasia de la antigüedad clásica contribuye a resaltar el nexo entre sus respectivos amos; a la vez, prepara la doble hermandad que se establecerá cuando don Quijote y el Caballero del Bosque (Sansón Carrasco) se cuenten sus amores, y Sancho y el Escudero del Bosque (Tomé Cecial), sus vidas. Hermandad temporal, que introduce otro de los motivos frecuentes en los libros de caballerías: el desafío y combate con un caballero desconocido, del cual se vale Cervantes «para revitalizar a su héroe tras el golpe del encantamiento de Dulcinea» (Urbina, 2015, p. 171), en esa técnica de sube y baja tan cara al alcalaíno[19]. El encuentro con el futuro rival se producirá llegada la mañana, muy poco después del comentario del narrador; las citas poéticas interpoladas en el discurso de este anticipan el combate.

[19] «Con la alegría, contento y ufanidad que se ha dicho seguía don Quijote su jornada, imaginándose por la pasada victoria [sobre el Caballero del Bosque] ser el caballero andante más valiente que tenía en aquella edad el mundo; daba por acabadas y a felice fin conducidas cuantas aventuras pudiesen sucederle de allí adelante; tenía en poco a los encantos y a los encantadores; no se acordaba de los innumerables palos que en el discurso de sus caballerías le habían dado [...]; finalmente, decía entre sí que si él hallará arte, modo o manera como desencantar a su señora Dulcinea, no invidiara a la mayor ventura que alcanzó o pudo alcanzar el más venturoso caballero andante de los pasados siglos» (II, 16, p. 817).

«No hay amigo para amigo: / las cañas se vuelven lanzas» (II, 12, p. 786) son versos intermedios de *Afuera, afuera, aparta, aparta* («Afuera, afuera, aparta, aparta, / que entra el valeroso Muça»; *Romancero general*, fol. 25v), romance nuevo, del ciclo de Muza, que narra un juego de cañas entre bandos rivales, con saldo de un muerto. La balada morisca, atribuida a Lope de Vega (Fernández Montesinos, 1969, pp. 282-283; Millé y Giménez, 1928, núm. 27) —aunque ausente de la edición de Antonio Sánchez Jiménez—[20], se imprimió en pliegos sueltos, la *Historia de los bandos de los Zegríes y Abencerrajes* (Zaragoza, 1595), de Ginés Pérez de Hita, el *Romancero general* (Madrid, 1600), entre otros (Rodríguez Moñino, 1973, vol. 2, p. 293; 1997, núm. 732), amén de registrarse en manuscritos (Labrador Herraiz y DiFranco, 1993, p. 21). De la popularidad de los octosílabos romancísticos dan cuenta sus citas en varias fuentes (Bergman, 1961, p. 237) y, especialmente, su inclusión en el *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* de Correas (p. 570); ello y el que la segunda cita intertextual, «De amigo a amigo, la chinche, etc.» (II, 12, p. 786), circulara predominantemente como refrán (Correas, *Vocabulario de refranes*, p. 220; Covarrubias, *Tesoro de la lengua*, *s.v.* «chinche») indican que Cervantes usó «No hay amigo para amigo: / las cañas se vuelven lanzas» más como elemento proverbial que como recuerdo de la balada[21]. Poco después vendrá la tercera interpolación poética del capítulo 12: «Dadme, señora, un término que siga» (II, 12, p. 789), el soneto con el cual el socarrón Carrasco se queja de amor por Casildea de Vandalia. Las tres interpolaciones son manifestaciones de oralidad que animan la prosa sin resultar repetitivas: no solo están puestas en bocas diferentes (narrador, Caballero del Bosque), con modalidades diversas de transmisión (recitación, canto acompañado de un instrumento musical), sino también representan géneros distintos (romance, refrán, soneto); asimismo, la brevedad de las dos primeras interpolaciones destaca la extensión

[20] En los *Romances de juventud* solo figuran «los romances publicados por Lope o de atribución extremadamente probable»; en 2015 Antonio Sánchez Jiménez prometía publicar «el resto del corpus (romances de atribución probable y dudosa) en los próximos años» (p. 32).

[21] Gonzalo Correas: «De amigo a amigo, la chincha en el ojo, el culo te remojo. Este es el más usado en Castilla; otros variados en otras partes. Pingolos porque están en el Comendador, y en el de Zaragoza, y el de mano» (*Vocabulario de refranes*, p. 220). Sebastián de Covarrubias: «"De amigo a amigo, chinche en el ojo", cuando uno que profesa ser amigo de otro no le hace obras de tal» (*Tesoro de la lengua*, *s.v.* «chinche»).

del poema debido a Cervantes, ahijado a Carrasco en el marco de la ficción novelesca.

Hay más animales en el capítulo 12. La humanización producida por la ponderación de los equinos como ejemplo de amistad tiene su contraparte en la animalización de Dulcinea del Toboso. Sancho no ha dejado de describir paródicamente a la dama desde su presunto encantamiento; algunas de las descripciones que ofrece se apoyan en animales, como los cabellos convertidos «en cerdas de cola de buey bermejo» o los ojos de perlas que, advierte don Quijote, «antes son de besugo que de dama» (II, 10, p. 773; II, 11, p. 776). En el capítulo que nos ocupa, Sancho le reitera al Caballero del Bosque que don Quijote no ha sufrido desdenes de Dulcinea: «No, por cierto [...], porque es mi señora como una borrega mansa: es más blanda que una manteca» (II, 12 p. 791). Hasta cierto punto, son comparaciones lógicas en boca del campesino, quien, como tal, ha pasado toda su vida trabajando en contacto directo con la naturaleza; la inadecuación, lo ridículo, está en superponerlas a los códigos petrarquistas de descripción de la belleza femenina.

6. La aventura guardada: *Muerte de don Alonso de Aguilar*

En el capítulo 22, después de pasar unos días con los recién casados Basilio y Quiteria, don Quijote de la Mancha y Sancho Panza se dirigen a la cueva de Montesinos para que el manchego compruebe «a ojos vistas si eran verdaderas las maravillas que de ella se decían por todos aquellos contornos» (II, 22, p. 885), un deseo que ha venido expresando desde el capítulo 18 (II, 18, p. 851); los guía el primo humanista, estudiante pedante afecto a la falsa erudición. A la entrada de la cueva Sancho y el primo atan a don Quijote con cuerdas, a fin de facilitarle el descenso y posterior ascenso; cuando Sancho le pide que reconsidere, su amo contesta vehementemente: «Ata y calla [...] que tal empresa como aquesta, Sancho amigo, para mí estaba guardada» (II, 22, p. 889). La respuesta interpola *Muerte de don Alonso de Aguilar* («Estando el rey don Fernando, / en conquista de Granada»; *Pliegos Cracovia*, vol. 2, p. 57), romance que figuraba en el *Ingenioso hidalgo*. Víctima de la pesada burla de las semidoncellas, don Quijote lamentó su suerte refundiendo —con libertad— los octosílabos que ahora se citan *verbatim*: «Tal empresa como aquesa / para mí estaba guardada» (*Pliegos Cracovia*, vol. 2, p. 58). En la *Historia de los bandos de los Zegríes y Abencerrajes* de Pérez de

Hita los versos leen: «Aquesta empresa, señor, / para mí estaba guardada» (*Guerras civiles*, p. 307), señal de que, al menos en este pasaje del segundo *Quijote*, Cervantes recordó la versión de los pliegos sueltos, no la de la *Historia*. En el pliego de Cracovia *Muerte de don Alonso de Aguilar* se imprimió junto con *Cid pide parias al moro*, muy probablemente citado por el narrador en el capítulo 17 del *Ingenioso hidalgo*; he aquí otra posible fuente del romancero cervantino. En cambio, la cita de *Muerte de don Alonso de Aguilar* del capítulo 74 del segundo *Quijote* podría venir del libro de Pérez de Hita, que sabemos leyó el alcalaíno.

Las ocurrencias de los capítulos 22 y 74 son las únicas que citan textualmente *Muerte de don Alonso de Aguilar*, ambas con la misma pareja de octosílabos; entre estos capítulos se sitúa una serie de alusiones a las cuales subyacen los versos que nos ocupan (II, 23, pp. 894, 898; II, 29, p. 955; II, 39, p. 1035; II, 41, p. 1044). Dentro de las identificaciones seguras del segundo *Quijote*, la del capítulo 22 es la primera vez que el protagonista cita textualmente baladas; es decir, la primera vez que va más allá de referirse al ideario de un romance (*Mis arreos son las armas*) o de reproducir las acciones narradas en un poema (*Calaínos y Sevilla*). Es una cita muy tardía si consideramos que, a estas alturas de la novela, el narrador y varios personajes ya citaron baladas, prueba de que el papel de don Quijote como emisor del género poético está cambiando[22]. Al ampliar el abanico de voces romancísticas de la segunda parte, Cervantes le reservaba al protagonista una centralidad de otro tipo y mayor calado. En apoyo de lo anterior tenemos que no es casualidad que *Muerte de don Alonso de Aguilar* sea la primera balada que don Quijote cita textualmente en 1615. Con los versos sobre la aventura guardada, *Muerte de don Alonso de Aguilar* proporciona el nuevo *leitmotiv* romancístico de la novela, el cual condensa la nueva dirección de la gesta del héroe: el desencantamiento de Dulcinea. El motivo de la aventura guardada es frecuente en los libros de caballerías (Urbina, 1990, pp. 167-171). A partir del capítulo 22 del segundo *Quijote*, la parodia del motivo caballeresco se concentrará en acentuar el objetivo de cada una de las aventuras para

[22] Incluso si «destos que dicen las gentes / que a sus aventuras van» (II, 16, p. 821) son octosílabos romancísticos, o si Cervantes los aprovechó como tales —quizá por creerlos de balada—, la recitación que don Quijote hace ante el Caballero del Verde Gabán sigue siendo tardía frente a la mucho más temprana actividad romanceril del narrador y otros personajes.

las cuales ha sido escogido el manchego, con *Muerte de don Alonso de Aguilar* como telón de fondo.

En el capítulo 22, antes de descender a la cueva, don Quijote invoca a Dulcinea. La invocación a la dama deja claro que ella es el motor de la aventura: «Yo voy a despeñarme, a empozarme y a hundirme en el abismo que aquí se me representa, solo porque conozca el mundo que si tú me favoreces no habrá imposible a quien yo no acometa y acabe» (II, 22, p. 890). Los vínculos entre el romancero y el desencantamiento femenino se ven confirmados por el hecho de que don Quijote está a punto de entrar en el mundo de los encantados, entre quienes volverá a ver a Dulcinea. En este inframundo, construido a base de hipotextos romancísticos —entre otros referentes—, se producen la segunda y tercera ocurrencias de *Muerte de don Alonso de Aguilar* (III.7.1). Montesinos será el guía del manchego en la cueva; la bienvenida que le procura comienza:

> Luengos tiempos ha, valeroso caballero don Quijote de la Mancha, que los que estamos en estas soledades encantados esperamos verte, para que des noticia al mundo de lo que encierra y cubre la profunda cueva por donde has entrado, llamada cueva de Montesinos: hazaña solo guardada para ser acometida de tu invencible corazón y de tu ánimo estupendo (II, 23, p. 894).

Hasta aquí, la hazaña consiste en entrar y salir de la cueva para informar al mundo de arriba de su contenido. Más adelante, Montesinos esboza la posibilidad de que don Quijote sea el agente para los desencantamientos del inframundo; se dirige al cadáver de Durandarte:

> Sabed que tenéis aquí en vuestra presencia, y abrid los ojos y veréislo, aquel gran caballero de quien tantas cosas tiene profetizadas el sabio Merlín, aquel don Quijote de la Mancha, digo, que de nuevo y con mayores ventajas que en los pasados siglos ha resucitado en los presentes la ya olvidada andante caballería, por cuyo medio y favor podría ser que nosotros fuésemos desencantados, que las grandes hazañas para los grandes hombres están guardadas (II, 23, p. 898).

Las palabras de Montesinos forman parte del relato que don Quijote hace a Sancho y al primo, una vez fuera de la cueva. Es decir, Montesinos y todo lo que ocurre en el mundo de los encantados es construcción de

don Quijote; es el hidalgo quien se confiere —a través de Montesinos— el papel del elegido, del destinatario de una aventura guardada que cada vez se está concretando más en desencantamientos, con todo lo que ello significa. Por lo demás, la asociación de *Muerte de don Alonso de Aguilar* con los desencantamientos, en particular el de Dulcinea, anticipa el fracaso de semejante empresa. Como señalé a propósito del *Ingenioso hidalgo*, con los octosílabos «tal empresa como aquesa / para mí estaba guardada», en otras versiones «aquesta empresa, señor, / para mí estaba guardada» (*Pliegos Cracovia*, vol. 2, p. 58; Pérez de Hita, *Guerras civiles*, p. 307), don Alonso de Aguilar se ofrece como voluntario para recuperar las Alpujarras, sin que la valentía que exhibe al aceptar una hazaña a todas luces imposible le conceda la victoria. Aguilar muere sin recuperar las Alpujarras que le prometió a Fernando el Católico, confirmación de que, a pesar de su rápida respuesta —demasiado rápida—, la empresa no estaba guardada para él, era superior a sus fuerzas. De nuevo, la interpolación de *Muerte de don Alonso de Aguilar* deviene parodia del heroísmo de antaño y de un nacionalismo que se sentía cansado, al menos en ciertas esferas. Ni don Quijote, ni sus ridículas hazañas pueden compararse con don Alonso de Aguilar —nada menos que el hermano del Gran Capitán— o con la reconquista del territorio cristiano; no obstante, al equipararlos, la novela pone en evidencia la vaciedad de la empresa de Aguilar, sería y exaltada por las baladas, pero no menos absurda que el ridículo desencantamiento de Dulcinea.

En el segundo *Quijote* la aventura guardada casi siempre se asocia a potenciales desencantamientos de personas, especialmente cuando el motivo aparece en boca del protagonista. La aventura del barco encantado rompe con esta tendencia: no consiste en desencantar personas, como en otros casos de la segunda parte, pero involucra a los malos encantadores, culpables de transformarle la realidad al héroe, como solía ocurrir en el *Ingenioso hidalgo*. En el capítulo 29 de 1615 el barco que transporta a don Quijote y a Sancho a socorrer a «algún caballero oprimido, o alguna reina, infanta o princesa malparada» (II, 29, p. 952) está a punto de impactarse con unas aceñas situadas en medio del río Ebro. A voces y aspavientos, los molineros intentan detener la embarcación; el manchego los toma por vestiglos y los apostrofa:

> Canalla malvada y peor aconsejada, dejad en libertad y libre albedrío a la persona que en esa vuestra fortaleza o prisión tenéis oprimida, alta o baja, de cualquiera suerte o calidad que sea, que yo soy don Quijote de la

Mancha, llamado «el Caballero de los Leones» por otro nombre, a quien está reservada por orden de los altos cielos el dar fin felice a esta aventura (II, 29, p. 953).

Los molineros evitan el desastre. Los pescadores dueños del barco exigen el pago de la embarcación destruida y don Quijote impone como condición que se libere a las personas oprimidas en el «castillo». Cuando uno de los molineros lo confronta con la realidad, cotidiana a más no poder, el hidalgo exclama:

—¡Basta! [...] aquí será predicar en desierto querer reducir a esta canalla a que por ruegos haga virtud alguna, y en esta aventura se deben de haber encontrado dos valientes encantadores, y el uno estorba lo que el otro intenta: el uno me deparó el barco y el otro dio conmigo al través. Dios lo remedie, que todo este mundo es máquinas y trazas, contrarias unas de otras. Yo no puedo más.

Y alzando la voz prosiguió diciendo, y mirando a las aceñas:

—Amigos, cualesquiera que seáis, que en esa prisión quedáis encerrados, perdonadme, que por mi desgracia y por la vuestra yo no os puedo sacar de vuestra cuita. Para otro caballero debe de estar guardada y reservada esta aventura (II, 29, pp. 954-955).

La aventura del barco encantado es la única del segundo *Quijote* que recuerda a las del *Ingenioso hidalgo* (Mancing, 2015, p. 200). No solo es la única de 1615 en la cual don Quijote transforma la realidad —regla general de 1605—, también es la única en la cual achaca el fracaso de la aventura a la intervención de los encantadores, como hizo en las de los molinos o los rebaños. Al igual que en la aventura de las semidoncellas, ahora el manchego también reconoce que la aventura no estaba guardada para él y lo expresa aludiendo a *Muerte de don Alonso de Aguilar.* Después de la aventura del barco encantado, en el capítulo 30, don Quijote y Sancho se encuentran con los duques, quienes andan de cacería. Comienza aquí la segunda fase de la continuación auténtica, permeada de las burlas orquestadas por los aristócratas.

Los duques son personajes singulares. Como los caballeros de buen gusto del *Segundo tomo*, los duques cervantinos son nobles ávidos de entretenimiento, cuya actividad principal es armar farsas para divertirse a costa de don Quijote y Sancho; los separa el calado en su sicología como personajes. Ni siquiera don Álvaro Tarfe, el personaje más logrado de Avellaneda, exhibe la versatilidad para degradar o degradarse que

poseen el duque o la duquesa. De las damas cortesanas del *Segundo tomo* se dice que disfrutan muchísimo de las piezas de rey que contemplan, pero carecen de voz, como la mayoría de las mujeres de Avellaneda. Lejos de ser simple receptora de la diversión, la duquesa participa activamente —muy activamente— en la implementación de las burlas, aunque la cercanía que establece con Sancho recuerda la que existió entre la archipampanesa y el escudero apócrifo. Influjo o no, lo cierto es que la caracterización y la voz que Cervantes le otorgó a su personaje femenino separan a la aristócrata de 1615 de la de 1614. No es cualquier voz. A través de las conversaciones con Sancho, o de la correspondencia con Teresa, la duquesa —además de disfrutar el momento— alimenta engaños, revierte situaciones y obtiene información para preparar burlas futuras; es, pues, una especie de promotora de espectáculos, cuyo destinatario principal es el duque. Como señaló Mercedes Alcalá Galán, al no cumplir con su principal función como esposa —ser madre—, la duquesa está en una posición matrimonial y social muy frágil, que explica muchos rasgos de su personalidad:

> [La duquesa] haciendo uso de la obligación que tenía la nobleza de divertirse, aprovecha la visita del caballero y su escudero para crear una especie de parque temático *ad hoc* cuyo último fin es divertir y entretener a su esposo y crearle una dependencia del mundo maravilloso que ella es capaz de proporcionarle y que supone una huida de las responsabilidades de la realidad (2013, p. 29).

Los duques no solo han sido lectores del *Ingenioso hidalgo*, sino que, gracias a las conversaciones con sus huéspedes, están al tanto de los principales pormenores de la tercera salida; entre tales pormenores destaca el encantamiento de Dulcinea, convenientemente utilizado en las farsas del palacio ducal. Conforme avanzan los capítulos, los duques suman al libro escrito y a los relatos orales otra fuente de información, en este caso de primera mano: la reacción de don Quijote y Sancho a las burlas de los aristócratas y su servidumbre. Las ventajas que otorga el conocimiento de esta información hacen que, por momentos, los duques compartan la ironía dramática detentada por los lectores. Y la aprovechan para sus funciones de hacedores, demiurgos, de esta parte de la historia de don Quijote. Dos de los mejores ejemplos del aprovechamiento de la ironía dramática por parte de los duques son la reversión del encantamiento de Dulcinea —convertir a Sancho en un «engañador

engañado» (II, 33, p. 992)— y la profecía de Merlín, la cual consolida al desencantamiento femenino como nuevo objetivo de la gesta del héroe y redirige los medios para lograrlo. El nuevo objetivo se degrada aún más cuando la capacidad para desencantar a la dama se desplaza del brazo de don Quijote —símbolo tradicional del valor del caballero— a las posaderas de Sancho (II, 35, p. 1008). Los supuestos poderes taumatúrgicos de Panza reducen la contribución del manchego a procurar que su escudero se azote tres mil trescientas veces, tarea no menos imposible que transformar a una zafia labradora en una doncella que jamás ha existido. Quien se ha creído llamado para desencantar a otros —los habitantes de la cueva de Montesinos— dependerá ahora de las nalgas de un campesino.

La aventura de la dueña Dolorida —condesa Trifaldi o Lobuna— es la primera aventura en forma creada por los duques. Según la farsa, la infanta Antonomasia creció bajo la tutela de la condesa Trifaldi, dueña principal de la reina Maguncia de Candaya, madre de Antonomasia. De acuerdo con el relato de la Trifaldi, la dueña, seducida por el encanto de don Clavijo, facilitó los amores de la infanta con este «caballero particular» (II, 38, p. 1030); cuando un embarazo hizo necesario un matrimonio desigual, Maguncia murió de enojo. Un primo de la reina, el gigante y encantador Malambruno, como venganza contra Antonomasia y Clavijo:

> Los dejó encantados sobre la mesma sepultura [de Maguncia], a ella convertida en una jimia de bronce, y a él, en un espantoso cocodrilo de un metal no conocido, y entre los dos está un padrón asimismo de metal, y en él escritas en lengua siríaca unas letras, que habiéndose declarado en la candayesca, y ahora en la castellana, encierran esta sentencia: «No cobrarán su primera forma estos dos atrevidos amantes hasta que el valeroso manchego venga conmigo a las manos en singular batalla, que para solo su gran valor guardan los hados esta nunca vista aventura» (II, 39, p. 1035).

El final del capítulo 39 combina dos temas con los cuales se ha venido jugando desde la llegada de don Quijote y Sancho al palacio de los duques: dueñas y barbas. Como castigo a la Trifaldi, Malambruno se valió de sus artes de encantador para hacerle crecer una barba; el castigo se extendió a todas las dueñas de Maguncia. En una vuelta al presente de la enunciación, el dueñesco escuadrón descubre sus rostros ante los espectadores de la corte ducal; esas barbas rubias, negras, blancas y

albazarradas (II, 39, p. 1036) pertenecen a varones disfrazados, al igual que las barbas que cubren el rostro de la Trifaldi.

La burlesca exhortación a la faceta guerrera de don Quijote —a través de *Muerte de don Alonso de Aguilar*— contrasta con la representación de don Clavijo como caballero meramente cortés, ejecutante de poesía lírica en el risible relato de Dolorida. El combate con Malambruno une la tradicional prueba del valor del caballero con la de la capacidad de don Quijote como desencantador, esa aventura guardada bajo la cual subyace el recuerdo del romance fronterizo. La mascarada orquestada por los duques se regodea en fomentar las ilusiones del manchego sobre su poder para desencantar —expresado en el relato de la experiencia en la cueva de Montesinos. Al burlesco propósito del combate con Malambruno se superpone una ironía mayor: el principal desencantamiento de la novela —el de Dulcinea— depende de las posaderas de Sancho, mismas que este temerá lastimar más tarde, al montar a Clavileño, el caballo enviado por Malambruno al elegido como su oponente. El motivo de la aventura guardada reaparece al comienzo del capítulo 41, cuando la tardanza de Clavileño inquieta a don Quijote; habla el narrador: «Pareciéndole que pues Malambruno se detenía en enviarle, o que él no era el caballero para quien estaba guardada aquella aventura o que Malambruno no osaba venir con él a singular batalla» (II, 41, p. 1044). A partir del capítulo 40 la degradación se ha ido intensificando al concentrar el interés de la aventura en eliminar las barbas de las dueñas, más que en el desencantamiento de Antonomasia y Clavijo. Al requerir la participación de Sancho para salvar al dueñesco escuadrón, la farsa de los duques aprovecha la proverbial enemistad entre dueñas y escuderos y prepara el camino para burlas futuras, también basadas en los poderes taumatúrgicos del cuerpo del campesino.

En los capítulos 38 y 39 se han visto varias interpolaciones romancísticas, más de las que pueden considerarse identificaciones seguras. Los anotadores de los *Quijotes* hablan de una posible alusión a *Fernando IV emplazado por los Carvajales* («Válasme Nuestra Señora / qual dizen de la Ribera»; *Cancionero de romances* [Amberes s. a.], fol. 165r) en «los buenos de Martos», sintagma usado por el narrador para calificar al garbanzo con el cual compara la bayeta que viste la Trifaldi (II, 38, p. 1025, núm. 4); más allá del topónimo, *Martos*, no hay nada en el pasaje del segundo *Quijote* que pruebe la alusión a la balada noticiera. Emilio González sostuvo que la llegada de la dueña Dolorida a la corte ducal, enlutada y acompañada de doce dueñas con las caras cubiertas de velos negros, se

inspiraba en un romance de autor culto sobre un suceso del siglo XIII: María de Brienne, emperatriz de Constantinopla, pidiendo ayuda en la corte de Alfonso X el Sabio para pagar el rescate de su hijo. González (1955, pp. 36–37) examinó *Alfonso X socorre a la emperatriz (la)* («De la gran Constantinopla / su emperatriz se partía»), impreso en los *Romances nuevamente sacados de las historias antiguas de España* (Amberes, 1551) de Lorenzo de Sepúlveda (fol. 200v), y *Alfonso X socorre a la emperatriz (áo)* («Celebrando están las bodas / del príncipe don Fernando»), del *Coro febeo de romances historiales* (Sevilla, 1588) de Juan de la Cueva (Rodríguez Moñino, 1973, vol. 2, p. 201)[23]; al final, González se decantó por la balada de De la Cueva como fuente del pasaje del segundo *Quijote*. En «El romancero en la segunda parte del *Quijote*» concordé con la opinión de González (Altamirano, 2007, p. 469, núm. 6). Ahora creo que la evidencia textual es débil, insuficiente para probar una influencia directa de la balada en el pasaje —frente a la de otro tipo de procesiones (Sanz Hermida, 1993, p. 463, núm. 4)—, y que la tendencia de Cervantes a elegir como hipotextos romances muy conocidos hace poco factible que el alcalaíno recurriera al texto de Sepúlveda o De la Cueva[24]. También se ha mencionado un «posible recuerdo» «del romance de Gerineldos» («Levántose Girineldos, / el rey dexava dormido»; *Silva, Tercera parte*, p. 470) en las palabras con las cuales Sancho recalca la desproporción de la muerte de Maguncia (II, 39, p. 1034, núm. 3): «Cuando se hubiera casado esa señora [Antonomasia] con algún paje suyo o con otro criado de su casa, como han hecho otras muchas, según he oído decir, fuera el daño sin remedio» (II, 39, p. 1034); la correspondencia es demasiado general y carecemos de paralelos textuales que confirmen un eco de *Gerineldo*.

Se trata de capítulos llenos de interpolaciones poéticas: una imagen de Garcilaso (II, 38, p. 1029); la copla «De la dulce mi enemiga», traducción de otra de Serafino de' Ciminelli (II, 38, p. 1030); la copla «Ven, muerte tan escondida», variante de una del comendador Escrivá (II, 38, p. 1031); un verso de la *Eneida* (II, 39, p. 1034) y otro de fray Luis de

[23] En ambas baladas el dinero es para rescatar al marido de la emperatriz, no al hijo.

[24] A propósito del pasaje del segundo *Quijote*, Alonso Asenjo se inclinó por una influencia del romance de Lorenzo de Sepúlveda (2000, pp. 44–45), sin mencionar el trabajo de Emilio González, fuente evidente de su argumentación. Una mala lectura provocó que la anotación afirmara que González defendió la candidatura del mismo poema (II, 38, p. 1026, núm. 8).

León (II, 39, p. 1036). Los dos romances con seguridad aprovechados en los capítulos 38 y 39 —*Marqués de Mantua, Muerte de don Alonso de Aguilar*— son un contrapunto interesante para el resto de las interpolaciones poéticas. Esta abundancia de poesía concuerda con las dotes poéticas y musicales de don Clavijo, así como con el papel que tales dotes desempeñaron en la perdición de la Trifaldi y, por ende, de Antonomasia. En la farsa, Malambruno es quien menciona el motivo de la aventura guardada, al cual subyace *Muerte de don Alonso de Aguilar*. Las otras citas poéticas están en boca de una Dolorida que habla como ella misma; con estas citas, la dueña, supuestamente sin querer, ilustra la diatriba que dirige contra los productos de los poetas lascivos: es la confirmación del caso. En sus labios de dueña enloquecida por la poesía la defensa de *Marqués de Mantua* como ejemplo de entretenimiento aceptable carece de credibilidad. Todo esto es una burla orquestada por los duques, con dueñas que no son tales, sino varones barbados. En los capítulos que acabamos de analizar la abundancia de poesía recalca la simplicidad de la Trifaldi; al hacerlo, coadyuva a la degradación de las dueñas en general, condición importantísima para fomentar la animadversión de Sancho, el principal agente para el desencantamiento de las barbadas.

En el segundo *Quijote Muerte de don Alonso de Aguilar* adquiere un relieve mayor que en el *Ingenioso hidalgo*, tanto por el número de sus ocurrencias como por su papel de *leitmotiv* romancístico y sus vínculos con la nueva orientación de la gesta del héroe. La segunda parte es la única en la cual la balada se interpola como verdadera cita poética; además, lo hace dos veces, en el capítulo 22 y el 74. Desde 1605, *Muerte de don Alonso de Aguilar* se ha venido asociando al protagonista, a las aventuras guardadas, o no guardadas, para don Quijote. El capítulo 74 de 1615 rompe con esta práctica al desplazar al sujeto de la aventura, del hidalgo manchego a la pluma de Cide Hamete, cierre genial de la novela dirigido a Avellaneda. La cita del capítulo 74 es parte de la réplica con la cual Cervantes cancela posibles continuaciones de la historia de su criatura y establece la superioridad de su labor escritual sobre la del «escritor fingido y tordesillesco» (II, 74, p. 1336). Es una réplica estructurada en etapas: el testamento de don Quijote, cuya cláusula final menciona explícitamente al libro de Avellaneda, con un título algo modificado (*Segunda parte de las hazañas de don Quijote de la Mancha*; II, 74, p. 1334); la muerte de Alonso Quijano el Bueno; el testimonio escribanil para establecer que el muerto y don Quijote de la Mancha eran la misma persona, y el discurso de la pluma. Este último se produce dentro de una especie de

caja china de voces narrativas, la del narrador que cede el turno a Cide Hamete, la del historiador arábigo que se dirige a su pluma, y la de esta, enmarcada por la voz del propio Cide:

> Y el prudentísimo Cide Hamete dijo a su pluma: «Aquí quedarás colgada desta espetera y deste hilo de alambre, ni sé si bien cortada o mal tajada péñola mía, adonde vivirás luengos siglos, si presuntuosos y malandrines historiadores no te descuelgan para profanarte. Pero antes que a ti lleguen, les puedes advertir y decirles en el mejor modo que pudieres:
>
> —¡Tate, tate, folloncicos!
> De ninguno sea tocada,
> porque esta empresa, buen rey,
> para mí estaba guardada.
>
> Para mí sola nació don Quijote, y yo para él: él supo obrar y yo escribir, solos los dos somos para en uno, a despecho y pesar del escritor fingido y tordesillesco que se atrevió o se ha de atrever a escribir con pluma de avestruz grosera y mal deliñada las hazañas de mi valeroso caballero, porque no es carga de sus hombros, ni asunto de su resfriado ingenio; a quien advertirás, si acaso llegas a conocerle, que deje reposar en la sepultura los cansados y ya podridos huesos de don Quijote, y no le quiera llevar, contra todos los fueros de la muerte, a Castilla la Vieja, haciéndole salir de la fuesa donde real y verdaderamente yace tendido de largo a largo, imposibilitado de hacer tercera jornada y salida nueva» (II, 74, pp. 1336-1337).

Los versos de baladas se citaron abundantemente en las conversaciones cotidianas áureas. En calidad de elementos fraseológicos del idioma, tales versos adquirían significados secundarios, oblicuos en apariencia, pero inteligibles para el interlocutor que dominara el código —conociera el romance. Menéndez Pidal dio ejemplos de citas de baladas empleadas como advertencias; entre otros, el del futuro Felipe II, aún niño, contestando con un par de octosílabos de *Jura de Santa Gadea* («En Sancta Gadea de Burgos, / do juran los hijos d'algo»; *Cancionero de romances* [Amberes s.a.], fol. 153v) a un cortesano inoportuno, o el de Francisco de Godoy cantando el *incipit* de *Tiempo es, el caballero* («Tiempo es, el cavallero, / tiempo es de andar de aquí»; *Cancionero de romances* [Amberes, 1550], p. 318) ante Diego de Almagro para avisarle de la emboscada preparada por Francisco Pizarro (Menéndez Pidal, 1968b,

vol. 2, pp. 72, 230)[25]. Algo similar, pero en tono burlesco, es lo que hace Cervantes con la cuarteta de la péñola, en la cual se combinan dos citas poéticas, con igual número de motivos caballerescos.

A propósito del primer verso, «¡Tate, tate, folloncicos!», Diego Clemencín señaló la presencia de *tate* en libros de caballerías (II, 74, p. 1336, núm. 48), pero en las baladas antiguas hay expresiones muy similares a la cervantina: «Tate, tate, cavelleros [*sic*], / tate, tate, hijosdalgo», de *Castellanos y leoneses*, o «Tate, tate, cavallero, / no hagáys tal villanía», de *Caballero burlado* (*Cancionero de romances* [Amberes s. a.], fols. 162v, 259v)[26]; la coincidencia en la repetición de *tate*, seguida por un apóstrofe a varones, confirma que Cervantes creó su octosílabo siguiendo el modelo de la fórmula romancística, degradada totalmente con la inclusión del *folloncicos*, en lugar de los esperados *caballeros* o *hijosdalgos*. Ignoro si «De ninguno sea tocada» fue creación cervantina o ajena; en cualquier caso, al conectar ambos versos con los de *Muerte de don Alonso de Aguilar* el alcalaíno combinó el motivo del trofeo de las armas del caballero con el de la aventura guardada. El primero figuró más de una vez en el *Ingenioso hidalgo*, en la vela de armas de la venta inicial y en la conversación con Vivaldo —cita de *Orlando furioso* incluida (I, 3, pp. 62-63; I, 13, p. 156). Al convertir las armas en una pluma, Cervantes trasladó el desafío al terreno de las letras, con un historiador presuntuoso y malandrín como contendiente.

7. La cueva de Montesinos

El mayor peso que el romancero adquiere en el segundo *Quijote* no solo se manifiesta en términos cuantitativos sino también —o sobre todo— cualitativos. Además del considerable incremento del corpus y las voces romancísticas, ahora hay aventuras o capítulos inspirados en

[25] El futuro Felipe II usó: «Hulano, mucho me aprietas, y eras me besarás la mano» (citado en Menéndez Pidal, 1968b, vol. 2, p. 72); nótese la semejanza con esta versión del romance viejo registrada en un manuscrito de la British Library: «Mucho me aprietas. R.[o]drigo; / Rodrigo, mal me has tratado; // mas oy me tomas la jura, / eras me besarás la mano» (Di Stefano, 1993, núm. 133).

[26] He aquí los comienzos de ambos romances. *Castellanos y leoneses*: «Castellanos y leoneses / tienen grandes divisiones»; *Caballero burlado*: «De Françia partió la niña, / de Françia la bien guarnida» (*Cancionero de romances* [Amberes s. a.], fols. 161v, 259r). Avellaneda interpoló *Castellanos y leoneses* en el *Segundo tomo*.

baladas. Más aún, la segunda parte es la culminación de lo que Cervantes empezó a experimentar en el *Ingenioso hidalgo*: el traslado del espíritu burlesco del romancero nuevo a la prosa de ficción; en 1615 hay una clara voluntad de rebasar lo hecho en 1605. Al respecto, una de las grandes diferencias entre ambos *Quijotes* es que, en el segundo, la parodia del romancero es más fuerte y se agudiza aún más en ciertas aventuras o capítulos: la cueva de Montesinos, el retablo de maese Pedro y el ciclo de Altisidora.

La aventura de la cueva de Montesinos es la más compleja de ambos *Quijotes*. Con una intertextualidad riquísima (Egido, 1994, pp. 179-222; Percas de Ponseti, 1975, vol. 2, pp. 407-583), la aventura abreva en múltiples tradiciones e hipotextos para desmitificar la tradición alegórica de las visiones de inframundo. La cueva de Montesinos no se explica únicamente por el romancero; también están las novelas de caballerías, pastoriles, de aventuras, bizantinas, amén de un largo etcétera que incluye la lírica, la épica, el folclor, la hagiografía, entre otros (Egido, 1994, p. 210)[27]. Sin embargo, es innegable que el romancero desempeña un papel preponderante en la aventura, al proporcionarle la historia principal para la degradación del ideal caballeresco y los tres personajes más importantes del mundo de los encantados —entre ellos el guía del vivo que desciende a los infiernos. Es un papel de doble valencia, pues las baladas suministran lo mismo la materia carolingia seria que los mecanismos para rebajarla, lo sublime y lo bajo. Las páginas que siguen se concentran en el aporte romanceril a los capítulos 22 y 23 del segundo *Quijote*; con ellas pretendo complementar el análisis realizado por críticos como Aurora Egido, Helena Percas de Ponseti, Augustin Redondo, entre otros.

La aventura de la cueva de Montesinos abarca el final del capítulo 22 y la totalidad del 23; en ella se interpolan nueve romances, ocho en un solo capítulo (23). Se trata de una acumulación hasta ahora no vista en ninguno de los dos *Quijotes*, que compite —en número de textos— con la exhibida en el capítulo 23 del *Segundo tomo* avellanediano. En la perorata que Martín Quijada pronuncia en el lugarcillo cercano a Sigüenza hay seis romances identificados con seguridad, cuatro de ellos coinciden con los aprovechados en la cueva de Montesinos. Seis romances de la aventura de la cueva se refieren a los amores de Belerma y Durandarte, ciclo que estuvo ausente del *Ingenioso hidalgo*: *Diez años vivió Belerma*,

[27] Aurora Egido examinó los posibles referentes reales de la aventura y la influencia de la crónica de don Francesillo de Zúñiga en el pasaje cervantino (2009).

Durandarte envía su corazón a Belerma, Echado está Montesinos, Malferido Durandarte, Montesinos cumple la última voluntad de Durandarte y *Por el rastro de la sangre que Durandarte dejaba*; los otros tres son herencia de 1605: *Lanzarote y el Orgulloso, Marqués de Mantua* y *Muerte de don Alonso de Aguilar.*

7.1. Romances de Belerma y Durandarte

Los críticos han reconocido la influencia de las baladas de Belerma y Durandarte en el relato que don Quijote de la Mancha hace de su experiencia en la cueva de Montesinos, pero no hay acuerdo sobre la identificación de las citas intertextuales de cada segmento. Tampoco se ha explicado suficientemente el influjo de *Diez años vivió Belerma* en la construcción de la aventura, ni las innovaciones cervantinas con respecto a la parodia de Góngora.

La reelaboración de temas carolingios fue fructífera en la Península Ibérica. En el caso del romancero, esta reelaboración abarcó «la invención de nuevos episodios y personajes ausentes en la épica y la novela caballeresca francesas» (Díaz Mas, 1994, p. 212); ocurrió con el personaje de Durandarte, cuyo nombre deriva de la espada de Roldán (*Durendal, Durandart*), «personificada en el lamento del héroe moribundo» (Di Stefano, 1993, p. 179, núm. 1). El viejo romance juglaresco *Durandarte envía su corazón a Belerma* («¡O, Belerma, o, Belerma, / por mi mal fuiste engendrada!»; *Cancionero de romances* [Amberes s. a.], fol. 254v) narraba la muerte de un caballero caído en la batalla de Roncesvalles, quien apostrofaba a su primo —Montesinos— para pedirle que le extrajera el corazón y se lo llevara a Belerma, amada del moribundo. Prueba de la extraordinaria popularidad de esta balada es que, antes de mediar el Quinientos, contaba con ocho glosas diferentes (Catalán, 1997-1998, vol. 2, p. 3). El poema, solo o glosado, se imprimió en varios romanceros de bolsillo y numerosos pliegos sueltos (Rodríguez Moñino, 1973, vol. 2, p. 633; 1997, núms. 222, 223, 339, 340, 486*bis*, 534, 747, 747.5, 890, 891), además de registrarse en manuscritos (Labrador Herraiz y DiFranco, 1993, pp. 211-212); también existió un *contrafactum* contra la casa real hispano-borgoñesa.

Otra prueba del éxito de *Durandarte envía su corazón a Belerma* es que originó una continuación, *Montesinos cumple la última voluntad de Durandarte* («Muerto yaze Durandarte / debaxo una verde aya»; *Pliegos*

Praga, vol. 1, p. 145), en la cual Montesinos llevaba a cabo el encargo del moribundo, a quien ahora se identificaba con Durandarte, circunstancia que no sucedía en el primer romance —como notó Diego Catalán (1997-1998, vol. 2, p. 3). *Montesinos cumple la última voluntad de Durandarte* también fue muy popular, como lo muestra el que se conserven seis versiones distintas, todas ellas de la primera mitad del siglo XVI (Rodríguez Moñino, 1973, vol. 2, pp. 602-603; 1997, núms. 29, 659, 660; Labrador Herraiz y DiFranco, 1993, p. 194). La popularidad de ambos poemas y el atractivo del tema propició el surgimiento de otras baladas que recreaban el mismo asunto en estilos distintos, por ejemplo, las eruditas *Echado está Montesinos* («Echado está Montesinos / al pie de una verde haya»; Rodríguez, *Romancero historiado*, p. 141), *Malferido Durandarte* («Malferido Durandarte / se sale de la batalla»; *Cartapacio de Francisco Morán de la Estrella*, núm. 211) y *Por el rastro de la sangre* («Por el rastro de la sangre / que Durandarte dexava»; Rodríguez, *Romancero historiado*, p. 140). Según indiqué a propósito del *Segundo tomo*, *Echado está Montesinos* y *Por el rastro de la sangre* se publicaron en el *Romancero historiado* de Lucas Rodríguez (Alcalá, 1582) y figuran en otras fuentes impresas o manuscritas (Rodríguez Moñino, 1973, vol. 2, pp. 443, 664; Labrador Herraiz y DiFranco, 1993, pp. 109, 231). *Malferido Durandarte* aparece en manuscritos (Labrador Herraiz y DiFranco, 1993, p. 184) y, divinizado, en el *Vergel de flores divinas* (Alcalá, 1582) de Juan López de Úbeda (Rodríguez Moñino, 1973, vol. 2, pp. 578-579). Y, como toda popularidad extrema suele acarrear la parodia, los amores de la pareja carolingia dieron lugar a uno de los textos burlescos más famosos del romancero nuevo: el gongorino *Diez años vivió Belerma*, datado en 1582. En el Siglo de Oro hubo más baladas sobre Belerma y Durandarte, pero las seis anteriores son las que, con seguridad, se usaron en la aventura de la cueva de Montesinos.

La actividad de Góngora fue fundamental para la vena burlesca del romancero nuevo. No es de extrañar, pues, que la impronta de don Luis se hiciera sentir en los *Quijotes*, en dos niveles por lo menos. Uno, el general, atañe a la traslación del espíritu burlesco del romancero nuevo a la prosa cervantina y al tratamiento paródico que las baladas reciben en ella; lo resalté en el análisis del *Ingenioso hidalgo*. El otro, el particular, consiste en la influencia de *Diez años vivió Belerma* y *Desde Sansueña a París* en sendas aventuras del segundo *Quijote*: la cueva de Montesinos y el retablo de maese Pedro. El influjo de *Diez años vivió Belerma* irradia toda la aventura de la cueva, y la balada se aprovecha directamente en

la reelaboración del planto de Belerma. Con el romance del cordobés como telón de fondo, Cervantes construyó su propia versión de la parodia de los amores de Belerma y Durandarte y rebasó lo hecho por el joven Góngora.

Harina de otro costal es la posible influencia de Avellaneda, quien interpoló *Diez años vivió Belerma, Echado está Montesinos, Malferido Durandarte* y *Por el rastro de la sangre* en la perorata de Quijada. Luis Gómez Canseco arguye varios ejemplos para defender que la huella del *Segundo tomo* en el segundo *Quijote* no se limitó a los capítulos 59 y posteriores: «Tampoco hay que descartar que el uso cómico de la trágica historia [de] Belerma y Durandarte por parte de Avellaneda se adelante al felicísimo embuste de la cueva de Montesinos en el capítulo XXIII» (2014b, p. 528); no elabora sobre el particular. Concuerdo completamente en que Cervantes volvió sobre lo escrito, en que el influjo de la continuación apócrifa también se percibe antes del famoso capítulo 59; sin embargo, considero que en la aventura de la cueva no hay evidencia suficiente para probar tal influjo. En otras palabras, la prioridad, por sí sola, no basta.

En el segundo *Quijote* la historia de Belerma y Durandarte deviene aventura completa, desarrollada en más de un capítulo y con amplio regodeo en detalles de realismo grotesco; en cambio, en el *Segundo tomo* las alusiones a las baladas en común con la continuación auténtica son rápidas y forman parte de un centón que incorpora romances de otros ciclos. En la aventura de la cueva de Montesinos la parodia de la materia carolingia es el vehículo principal para la degradación del ideal caballeresco, uno de los blancos de la red de desmitificaciones presentes en la cueva. En cambio, en el pasaje avellanediano el dardo no se dirige a la materia carolingia *per se*, sino a la locura absurda de Quijada; lo que importa ahí es resaltar la estulticia de un protagonista que emite baladas sin ton ni son y se cree Bernardo del Carpio, es decir enseñar «a no ser loco» (prólogo, p. 10). El tratamiento de la historia de Belerma y Durandarte tiene un signo radicalmente diferente en el segundo *Quijote*: el del espíritu burlesco del romancero nuevo. Aunado a lo anterior, es poco factible que, en los pocos meses que mediaron entre la lectura del *Segundo tomo* y la entrega del original a la imprenta, Cervantes elaborara una aventura tan compleja de principio a fin, la insertara en el lugar correspondiente a los capítulos 22 y 23 y agregara referencias a la cueva o la aventura en ella ocurrida en los capítulos 18, 25, 29, 35, 41, 48, 55, 60, entre otros; todo ello además de escribir los capítulos que tenía

pendientes y enmendar pasajes de algunos ya escritos. No creo, pues, que la presencia de los romances de Belerma y Durandarte en el *Segundo tomo* inspirara la aventura de la cueva de Montesinos. En cambio, no es imposible que, motivado por Avellaneda, Cervantes hiciera retoques en esta parte de su obra: introducir el *incipit* de *Malferido Durandarte* al final del capítulo 22 era muy fácil; añadir el detalle de las entrañas de *Por el rastro de la sangre* a una de las relaciones paródicas de Montesinos tampoco sería difícil. Aun así, no podemos probarlo.

El final del capítulo 22 narra el descenso de don Quijote a la cueva de Montesinos y su posterior ascenso. Poco más de media hora después del descenso, Sancho Panza y el primo tiran de la soga con la cual bajaron al hidalgo; se suceden unos momentos de incertidumbre hasta que ven a don Quijote, a quien sacan y, no sin esfuerzo, logran despertar:

> Y mirando a una y otra parte, como espantado, dijo:
> —Dios os lo perdone, amigos, que me habéis quitado de la más sabrosa y agradable vida y vista que ningún humano ha visto ni pasado. En efecto, ahora acabo de conocer que todos los contentos desta vida pasan como sombra y sueño o se marchitan como la flor del campo. ¡Oh desdichado Montesinos! ¡Oh malferido Durandarte! ¡Oh sin ventura Belerma! ¡Oh lloroso Guadiana, y vosotras sin dicha hijas de Ruidera, que mostráis en vuestras aguas las que lloraron vuestros hermosos ojos! (II, 22, p. 891).

Una de las características de las visiones de ultratumba es el desfile de personajes extraordinarios —históricos, legendarios, mitológicos (Percas de Ponseti, 1975, vol. 2, pp. 473-479). Las palabras de don Quijote, que tanto intrigan a Sancho y al primo, anticipan el desfile del capítulo 23. Como en las ultratumbas clásicas, medievales y renacentistas, el desfile cervantino está integrado por personajes de procedencias distintas. La materia carolingia (Montesinos, Durandarte, Belerma) y bretona (Merlín, Ginebra, Lanzarote, Quintañona) y la mitología creada por el protagonista (Guadiana, Ruidera y sus hijas y sobrinas) proporcionan el grupo del pasado, el cual convive sin dificultad —otro rasgo típico— con el grupo del presente, el de Dulcinea del Toboso, sus compañeras y el héroe mismo. La cita de arriba contiene los nombres de los personajes principales de la visión, en el orden en el cual aparecerán ante don Quijote: Montesinos, Durandarte y Belerma; la mención del segundo es cita textual de *Malferido Durandarte* («Malferido Durandarte / se sale de la batalla»; *Cartapacio de Francisco Morán de la Estrella*, núm. 211). El

incipit de este romance erudito enriquece el anticipo del desfile y, con ello, suscita la curiosidad de los interlocutores.

Sancho y el primo escucharán el relato de la experiencia en la cueva en el capítulo 23. Siempre según don Quijote, al despertar del sueño «profundísimo» que lo invadió después del descenso, el hidalgo vio un «palacio o alcázar» transparente, situado en el «más bello, ameno y deleitoso prado» que pueda imaginarse (II, 23, p. 893). A estos elementos paradisíacos se opone la figura que sale de las puertas del edificio. Como señaló Egido (1994, pp. 195-196; 2015, p. 188), el Montesinos cervantino se caracteriza por una mescolanza de elementos que no casan entre sí; una mescolanza en la cual los rasgos de colegial humanista y de ermitaño se superponen a los de guerrero:

> Hacia mí se venía un venerable anciano, vestido con un capuz de bayeta morada que por el suelo le arrastraba. Ceñíale los hombros y los pechos una beca de colegial, de raso verde; cubríale la cabeza una gorra milanesa negra, y la barba, canísima, le pasaba de la cintura; no traía arma ninguna, sino un rosario de cuentas en la mano, mayores que medianas nueces, y los dieces asimismo como huevos medianos de avestruz (II, 23, p. 893).

Hasta este momento el procedimiento habitual para degradar a los héroes romancísticos había consistido en equipararlos con don Quijote, su gesta o el ambiente que lo rodea, un procedimiento que en la segunda parte se extiende a otros personajes, como Sanchica, asociada a la infanta Urraca en el capítulo 5. En el *Ingenioso hidalgo* presenciamos una parodia más directa cuando Sancho cuestionó la inoperancia de adherirse al juramento del marqués de Mantua y tachó de «loco viejo» a Danés Urgel (I, 10, p. 128). En la cueva de Montesinos Cervantes va más allá: pone a los personajes de las baladas en escena y los exhibe ya rebajados; son así desde el principio, como muestra la descripción de Montesinos —y después las de Durandarte y Belerma. Claro está que esta suerte de burlas menudeaba en el romancero nuevo; entre muchos ejemplos, es lo que ocurre en *Diez años vivió Belerma* y *Desde Sansueña a París*, o *En la antecámara solo*, estudiado por Egido[28]. La innovación del capítulo 23 radica en trasladar un procedimiento del romancero nuevo a

[28] Estas burlas también son típicas de las fábulas burlescas, género poético iniciado por Luis de Góngora (Alatorre, 1993, pp. 401-402).

la prosa y en que sea don Quijote quien dé vida a los personajes degradados, no una voz poética romancística o el narrador cervantino.

Egido (1994, p. 196) sostiene que la ridiculización de don Bueso en *En la antecámara solo* («En la antecámara solo / del rey don Alfonso el Bueno»; *Romancero general*, fol. 82r) inspiró la faceta colegial y buena parte de la indumentaria de Montesinos. También la edad avanzada, añado yo. Las baladas de don Bueso, de las cuales no se conservan textos antiguos, eran sinónimo de antigualla desde tiempos de Juan Álvarez Gato († 1510) (Menéndez Pidal, 1968a, p. 100), circunstancia que seguramente propició la representación de don Bueso como vejestorio en *En la antecámara solo* —con prendas, accesorios y armas que remiten a una época remota; era difícil que Cervantes se sustrajera a estas connotaciones negativas de antigüedad. En la balada juglaresca *Grimaldos desterrado y nacimiento de Montesinos* («Muchas vezes l'oý dezir / y a los antiguos contar»; *Silva*, *Tercera parte*, p. 472), Montesinos se cría en la ermita del ermitaño que socorrió a sus padres, desterrados por intrigas del traidor Tomillas. A pesar del aislamiento y de que el ermitaño es quien elige el nombre del héroe («pues nasció en ásperos montes, / Montesinos le llamad»; *Silva*, *Tercera parte*, p. 477), Montesinos recibe la educación que corresponde a un caballero, y esta corre a cargo de su padre, el conde Grimaldos, no del ermitaño[29]. Es difícil que los lectores contemporáneos concedieran a Montesinos el pasado eremítico del que habla Egido (1994, pp. 195-196), al menos en primera instancia. Mucho más determinante para la aventura del segundo *Quijote* debió de ser que, como en las novelas de caballerías, el ermitaño es figura frecuente en los romances, en los cuales suele ayudar a los caballeros en desgracia[30]; entre otros ejemplos, aparece en *Lanzarote y el ciervo de pie blanco* («Tres hijuelos avía el rey, / tres hijuelos que no más»; *Cancionero de romances* [Amberes, 1550], p. 282), además de *Marqués de Mantua* y *Penitencia del rey don Rodrigo*, ambos interpolados en el segundo *Quijote*. El motivo

[29] «Mucho trabajó el conde / en haverle de mostrar // la vida de cavallero / cómo la havía de usar // y en exercitar las armas / que honrra ha de ganar; // él mira bien el consejo / que le da el conde, su padre; // muéstrale leer y escrevir, / lo que le puede enseñar; // muéstrale jugar a tablas / y cevar un gavilán» (*Silva*, *Tercera parte*, pp. 477-478).

[30] Durante la penitencia en Sierra Morena, a don Quijote «le fatigaba mucho [...] no hallar por ahí otro ermitaño que le confesase y con quien consolarse» (I, 26, p. 319); como señala la anotación, don Quijote recuerda a Andalod, el ermitaño que Amadís encontró en la Peña Pobre (I, 26, p. 319, núm. 13).

del ermitaño como auxiliar del héroe y la edad avanzada del don Bueso ridículo debieron de ser los factores principales para convertir al antiguo guerrero en un viejo ermitaño con cruce de colegial.

En el segundo *Quijote* Montesinos recibe al protagonista aludiendo al motivo de la aventura guardada y, a través de él, a *Muerte de don Alonso de Aguilar* (III.6). Montesinos se identifica por su propio nombre y se declara «alcaide y guarda mayor perpetua» del alcázar; habla don Quijote:

> Apenas me dijo que era Montesinos, cuando le pregunté si fue verdad lo que en el mundo de acá arriba se contaba, que él había sacado de la mitad del pecho, con una pequeña daga, el corazón de su grande amigo Durandarte y llevádole a la señora Belerma, como él se lo mandó al punto de su muerte. Respondióme que en todo decían verdad, sino en la daga, porque no fue daga, ni pequeña, sino un puñal buido, más agudo que una lezna (II, 23, p. 894).

Este segmento exhibe un cruce de dos baladas, por lo menos: *Durandarte envía su corazón a Belerma*, que contiene la petición del moribundo, y *Montesinos cumple la última voluntad de Durandarte*, la continuación del texto anterior, que narra la extracción del corazón. La petición también aparece en *Malferido Durandarte* o *Por el rastro de la sangre*[31]; sin embargo, el que sea el propio Durandarte quien poco después recite varios versos de *Durandarte envía su corazón a Belerma* prueba que esta es la balada que subyace a las palabras de don Quijote. Detengámonos en el romance sobre la extracción. *Montesinos cumple la última voluntad de Durandarte* comienza así en uno de los pliegos sueltos de la colección de Praga:

> Muerto yaze Durandarte debaxo una verde aya.
> Con él está Montesinos que en la muerte se hallara:

[31] «Giran merçed os pido, primo, / el prinçipal que os rogava, // que desque yo sea muerto / y mi cuerpo esté sin alma, // saquéisme el corazón / por esta siniestra llaga, // y llevésmelo a Belerma / allá a Françia a do estava» (*Malferido Durandarte*; *Poesías del maestro León*, núm. 60); la petición se refiere en tercera persona al final de *Por el rastro de la sangre*: «Con las ansias de la muerte, / Durandarte le rogava // que le encomiende a Belerma, / aquella que él tanto amava // y le lleve el coraçón / sacado de sus entrañas; // que era la joya que, en vida, / le diera la más preciada» (Rodríguez, *Romancero historiado*, p. 141). El *incipit* del primer romance se interpoló en el capítulo 22; algún elemento del tercero se incorporará más avanzado el relato de la experiencia en la cueva.

la fuessa le está haziendo con una pequeña daga.
Desenlázale el arnés, el pecho le desarmava;
por el costado siniestro el coraçón le sacava;
bolviéndolo en un cendal, de mirarlo no cesava
(*Pliegos Praga*, vol. 1, p. 145).

«Con una pequeña daga», el *pecho* y el *corazón* corroboran la correspondencia con el pasaje cervantino; además, es muy posible que el *cendal* sea el origen de los textiles que envuelven a la víscera en otros momentos del relato sobre la experiencia en la cueva. El elemento más parodiado en el segundo *Quijote* es la daga y, en el romance, esta se usa para cavar la tumba. En la versión de *Montesinos cumple la última voluntad de Durandarte* del *Cancionero de romances* (Amberes, 1550) —impresa al final de *Durandarte envía su corazón a Belerma*— el verso de la daga antecede al del corazón:

Muerto yaze Durandarte al pie d'una alta montaña,
llorávalo Montesinos, que a su muerte se hallara;
quitándole está el almete, desciñéndole la espada,
házele la sepultura con una pequeña daga,
sacávale el coraçón como él se lo jurara (p. 304).

Es muy probable que la proximidad de *daga* y *corazón* en versiones como esta motivaran a Cervantes a tirar de un hilo potencialmente burlesco, presente en el romance viejo: la insistencia en los detalles de carácter práctico, los cuales contrastaban con el dramatismo de la situación. Las menciones de la herramienta para cavar la sepultura, los pasos para extraer la víscera o el textil preciso para envolverla abrían amplias posibilidades para la parodia, sobre todo al tratarse de una época que se explayó en la degradación de la materia carolingia. Frecuentes en varios funerales literarios, e incluso en la vida real, estos detalles devienen burla de la trivialidad en la novela, una trivialidad magnificada por el énfasis en la minucia de la minucia; lo hace Montesinos al corregir a don Quijote: «No fue daga, ni pequeña, sino un puñal buido, más agudo que una lezna» (II, 23, p. 894), con el consecuente —e innecesario— complemento de Sancho sobre el cuchillero Ramón de Hoces[32].

[32] Me detendré en la extracción del corazón más adelante. Para la preparación de la sepultura como motivo literario recuérdese este romance-villancico del

Montesinos guía a don Quijote a la cripta del palacio, donde se encuentra un sepulcro que se distingue porque la figura yacente es de carne y hueso; Montesinos aclara que se trata de Durandarte, «flor y espejo de los caballeros enamorados y valientes de su tiempo» (II, 23, p. 895), encantado, como todos los habitantes de la cueva, por Merlín:

> «Lo que a mí me admira es que sé, tan cierto como ahora es de día, que Durandarte acabó los de su vida en mis brazos, y que después de muerto le saqué el corazón con mis propias manos; y en verdad que debía de pesar dos libras, porque, según los naturales, el que tiene mayor corazón es dotado de mayor valentía del que le tiene pequeño. Pues siendo esto así, y que realmente murió este caballero, ¿cómo ahora se queja y suspira de cuando en cuando como si estuviese vivo?» Esto dicho, el mísero Durandarte, dando una gran voz dijo:
>
> «¡Oh, mi primo Montesinos!
> Lo postrero que os rogaba,
> que cuando yo fuere muerto
> y mi ánima arrancada,
> que llevéis mi corazón
> adonde Belerma estaba,
> sacándomele del pecho,
> ya con puñal, ya con daga» (II, 23, pp. 895-896).

Los seis primeros versos proceden de *Durandarte envía su corazón a Belerma*, el romance que contiene la petición del moribundo: «O, mi primo Montesinos, / lo que agora yo os rogava: // que quando yo fuere muerto / e mi ánima arrancada, // vos llevéys mi coraçón / adonde Belerma estava» (*Cancionero de romances* [Amberes s. a.], fol. 255r). Los octosílabos «sacándomele del pecho, / ya con puñal, ya con daga» debieron de ser añadidos de Cervantes, aunque en ellos no hay una contaminación con *Por el rastro de la sangre*, como sostiene la anotación (II, 23, p. 896, núm. 26). Cervantes se inspiró en *Montesinos cumple la última voluntad de Durandarte* para crear sus añadidos burlescos; sobre el particular, recuérdese la proximidad que *daga*, *pecho* y *corazón* exhiben en el pliego pragués y que este fue el romance que Cervantes interpoló cuando introdujo la broma sobre la daga-puñal, aquí continuada. *Por el rastro*

manuscrito *Cancionero musical Masson* (segunda mitad del Quinientos): «En el medio del camino [de romería] /faleçera lha diamiga, / com la punta de su espada / [el caballero] rrica cueva le asía» (Frenk, 2003, vol. 1, núm. 881*bis*).

de la sangre no narra la extracción, como sí hace *Montesinos cumple la última voluntad de Durandarte*. Tampoco comparto la opinión de Catalán, según quien Cervantes compuso los dos últimos versos para burlarse «de los eruditos correctores de romances que [...] trataban de armonizar las versiones varias de un romance con la pretensión de acercarse [...] a la "verdadera historia" del mismo» (1997-1998, vol. 2, p. 4). Mario Garvín (2007, pp. 21-23, 231-232) y Alejandro Higashi (2013b, pp. 31-64) han mostrado que las correcciones de los impresos romancísticos muchas veces obedecieron a necesidades tipográficas (el espacio de la plana, por ejemplo), más que a criterios eruditos o, incluso, estéticos. El juego con las armas punzocortantes forma parte de la burla de la minucia de la minucia y del regodeo en el realismo grotesco que caracterizan a la aventura de la cueva.

Como anticipó el comentario sobre las dos libras, el dardo principal de este segmento es el corazón; el discurso de Montesinos a Durandarte continúa la degradación del ideal caballeresco al reducir la víscera a su vulgar materialidad:

> Oyendo lo cual el venerable Montesinos se puso de rodillas ante el lastimado caballero, y, con lágrimas en los ojos, le dijo: «Ya, señor Durandarte, carísimo primo mío, ya hice lo que me mandastes en el aciago día de nuestra pérdida: yo os saqué el corazón lo mejor que pude, sin que os dejase una mínima parte en el pecho; yo le limpié con un pañizuelo de puntas; yo partí con él de carrera para Francia, habiéndoos primero puesto en el seno de la tierra, con tantas lágrimas, que fueron bastantes a lavarme las manos y limpiarme con ellas la sangre que tenían de haberos andado en las entrañas. Y por más señas, primo de mi alma, en el primero lugar que topé saliendo de Roncesvalles eché un poco de sal en vuestro corazón, porque no oliese mal y fuese, si no fresco, a lo menos amojamado a la presencia de la señora Belerma» (II, 23, pp. 896-897).

El envío del corazón masculino a la amada fue motivo frecuente en la literatura peninsular y extranjera (II, 23, p. 894, núm. 18; Armistead, Silverman y Katz, 2014, p. 258), eco de la costumbre de inhumar por separado diferentes partes del cuerpo —con especial preferencia por la extracción del corazón. Iniciada en la Edad Media, la práctica de extraer el corazón solía obedecer a motivos políticos o religiosos (Santrot, 2017, pp. 191-196), como lo muestran los casos del condestable Bertrand du Guesclin († 1380) y la reina Ana de Bretaña († 1514) en Francia, o de

don Juan de Austria († 1578) y la cuarta esposa de Felipe II, Ana de Austria († 1580), en España[33]. El hallazgo, en 2013, en Rennes (Francia), del cadáver de Louise de Quengo († 1656), enterrada junto a un relicario de plomo que contiene el corazón de su esposo, Toussaint de Perrien († 1649), caballero de Bréfeillac, confirma que la práctica también podía deberse a razones sentimentales; el corazón de Louise se extrajó del cadáver, presumiblemente para colocarlo en la tumba de Toussaint, cuya ubicación se desconoce («The Exceptional»).

La secuencia de acciones y los detalles que recuerda Montesinos indican que el hipotexto principal de la parodia de este segmento fue *Montesinos cumple la última voluntad de Durandarte*, enriquecido con elementos de *Echado está Montesinos* y, algo menos, *Por el rastro de la sangre*; al igual que otras baladas que mencionaban o narraban la extracción del corazón, las dos últimas se inspiraron en la primera. Como es común en las reelaboraciones eruditas, en lo que al argumento se refiere, *Echado está Montesinos* y *Por el rastro de la sangre* buscaban ofrecer novedades a través de los detalles; es decir, rellenar los huecos del modelo o ampliar lo que este dijo rápidamente. El procedimiento sería clave para la parodia cervantina, para convertir la otrora trágica historia de Belerma y Durandarte en burla de la banalidad y el melodrama.

Montesinos cumple la última voluntad de Durandarte es el origen del apóstrofe *primo* que Montesinos dirige al moribundo en la cita de arriba («carísimo primo mío», «primo de mi alma»; II, 23, p. 896): «¡O, mi primo Durandarte, / primo mío de mi alma! // ..... // quien a vos mató, mi primo, / no sé por qué me dexara» (*Cancionero de romances* [Amberes, 1550], p. 304)[34]. Del mismo poema procede el interés por describir la extracción del corazón: «Desenlázale el arnés, / el pecho le desarmava; // por el costado siniestro / el coraçón le sacava» (*Pliegos Praga*, vol. 1, p. 145), pero la sangre explícitamente asociada a la víscera tiene como fuente *Echado está Montesinos* («saca el coraçón sangriento / mas el suyo le dexava»; Rodríguez, *Romancero historiado*, p. 142), mientras que las *entrañas* solo se dan en *Por el rastro de la sangre* («y le lleve el coraçón, /

[33] Tomo la noticia de los casos españoles de Mercedes Alcalá Galán (2013, pp. 25-26).

[34] *Echado está Montesinos* y *Por el rastro de la sangre* se refieren a Durandarte como primo de Montesinos; son textos compuestos enteramente en tercera persona, sin diálogos o interlocuciones de los personajes que admitan la posibilidad de un apóstrofe.

sacado de sus entrañas»; Rodríguez, *Romancero historiado*, p. 141). Solo *Montesinos cumple la última voluntad de Durandarte* incorpora un textil a los preparativos para el viaje a Francia: Montesinos «bolviéndolo [al corazón] en un cendal, / de mirarlo no cesava» (*Pliegos Praga*, vol. 1, p. 145); Cervantes convirtió el cendal en un «pañizuelo de puntas» (II, 23, p. 896), dedicado a resaltar el lado realista de la extracción.

El corazón sanguinolento y las manos sucias del aprendiz de cirujano preparan el terreno para la sal más gorda del pasaje: la que evita el mal olor y convierte en cecina el ideal caballeresco. En la vida real la extracción del corazón era un procedimiento reservado a las élites; involucraba tanto una cirugía minuciosa, que choca con aquello de «lo mejor que pude, sin que os dejase una mínima parte en el pecho» (II, 23, p. 896), como el embalsamamiento de la víscera, a fin de preservarla para su traslado al lugar de la inhumación o, como en el caso de Toussaint de Perrien, para esperar a que la persona a la cual acompañaría en el sepulcro muriera. Además de la aplicación de ciertas substancias, embalsamar un corazón incluía rellenarlo o recubrirlo con textiles, antes de depositarlo en un relicario —a menudo en forma de corazón— que se sellaba herméticamente (Colleter *et al.*, 2016, p. 21); a este relicario podían seguir otros estuches fabricados con metales preciosos —el de Ana de Bretaña era de oro. Los preparativos de Montesinos y la prisa que se da en partir a Francia remedan a lo burlesco los cuidados necesarios para que una víscera llegara a su destino en el mejor estado posible —en términos de putrefacción. Al destacar el lado realista de la extracción, Cervantes rebajó a la corporeidad más grotesca el «corazón del más valiente / que en Francia ceñía espada» (*Pliegos Praga*, vol. 1, p. 145); la escena con Belerma consolidará la burla al centrarse en el planto de la destinataria y la vida *post mortem* del obsequio.

El llanto de Montesinos, presente en *Montesinos cumple la última voluntad de Durandarte* («llorávalo Montesinos / que a su muerte se hallara»; *Cancionero de romances* [Amberes, 1550], p. 304)[35], se incrementa en *Por el rastro de la sangre* («por no hablalle llorando / detiene un poco la habla, // quanto más detiene el llanto / la congoxa le apretava»; Rodríguez, *Romancero historiado*, p. 141) y más todavía en *Hachado está Montesinos*: «Llorando está a Durandarte, / su primo que tanto amava», «solo llora

[35] En la versión de pliego no figuran *llanto*, *llorar* o *lágrimas* pero, en cambio, se habla de «palabras dolorosas» y se incluye una elegía de Montesinos al corazón de su primo (*Pliegos Praga*, vol. 1, pp. 145–146).

por la muerte / del primo que muerto estava», «las heridas corren sangre, / los ojos destilan agua» (Rodríguez, *Romancero historiado*, p. 141). La preparación de la sepultura figuraba en *Montesinos cumple la última voluntad de Durandarte* («la fuessa le está haziendo / con una pequeña daga», «házele la sepultura / con una pequeña daga»; *Cancionero de romances* [Amberes, 1550], p. 304), pero es el melodramático *Echado está Montesinos* el texto que más se explaya en el motivo. A Cervantes y a más de un contemporáneo debió de parecerles risible el contraste entre el dramatismo de la situación —machaconamente recordado por las lágrimas del vivo— y la minuciosidad con la cual se describen las acciones de Montesinos:

> Sacó fuerças de flaqueza y echó mano de una daga.
> Mide una parte de tierra que con la punta señala
> a la medida del cuerpo del primo que ya espirava,
> y, aviéndola señalado, a puros golpes la cava.
> Los golpes que da en el suelo los da primero en su alma;
> como la tierra está dura con lágrimas la ablandaba
> (Rodríguez, *Romancero historiado*, pp. 141-142).

En la novela Montesinos le informa a Durandarte de la presencia de don Quijote, así como de la posibilidad de que el manchego logre desencantar a los habitantes de la cueva, aventura para él guardada, según vimos en el apartado anterior. Contra su costumbre, Durandarte le responde a su primo, para después regresar a su habitual silencio; a continuación:

> Oyéronse [...] grandes alaridos y llantos, acompañados de profundos gemidos y angustiados sollozos; volví la cabeza, y vi [...] una procesión de dos hileras de hermosísimas doncellas, todas vestidas de luto, con turbantes blancos sobre las cabezas, al modo turquesco. Al cabo y fin de las hileras venía una señora, que en la gravedad lo parecía, asimismo vestida de negro, con tocas blancas tan tendidas y largas, que besaban la tierra. Su turbante era mayor dos veces que el mayor de alguna de las otras; era cejijunta, y la nariz algo chata; la boca grande, pero colorados los labios; los dientes [...] mostraban ser ralos y no bien puestos, aunque eran blancos como unas peladas almendras; traía en las manos un lienzo delgado, y entre él [...] un corazón de carne momia, según venía seco y amojamado. Díjome Montesinos [...] era la señora Belerma, la cual con sus doncellas cuatro días en la semana hacían aquella procesión y cantaban o, por mejor decir, lloraban endechas

sobre el cuerpo y sobre el lastimado corazón de su primo; y que si me había parecido algo fea, o no tan hermosa como tenía la fama, era la causa las malas noches y peores días que en aquel encantamento pasaba, como lo podía ver en sus grandes ojeras y en su color quebradiza. «Y no toma ocasión su amarillez y sus ojeras de estar con el mal mensil ordinario en las mujeres, porque ha muchos meses y aun años que no le tiene ni asoma por sus puertas, sino del dolor que siente su corazón por el que de contino tiene en sus manos, que le renueva y trae a la memoria la desgracia de su malogrado amante» (II, 23, pp. 898-899).

Tres romances subyacen a este segmento, cuya gran novedad es que el hipotexto principal ya estaba en clave burlesca: el gongorino *Diez años vivió Belerma* («Diez años vivió Belerma / con el corazón difunto»; Góngora, *Romances*, vol. 1, núm. 10); las otras dos baladas son *Durandarte envía su corazón a Belerma* y *Montesinos cumple la última voluntad de Durandarte*. Di Stefano señaló que *Durandarte envía su corazón a Belerma* contenía varios gérmenes de parodia, entre ellos la prescripción bisemanal encomendada por el moribundo a Montesinos: «Y traelde [a Belerma] a la memoria / dos vezes cada semana, // y diréysle que se acuerde / quán cara me costava» (*Cancionero de romances* [Amberes s. a.], fol. 255r)[36]; nótese que Cervantes duplicó la prescripción: «Cuatro días en la semana» (II, 23, p. 898). El *cendal* de *Montesinos cumple la última voluntad de Durandarte* se había transformado antes en «pañizuelo de puntas» (II, 23, p. 896) y ahora figura como «lienzo delgado» o «lienzo» (II, 23, p. 898). El énfasis en el textil y, en especial, la imagen de Belerma llorando sobre el corazón proceden de *Diez años vivió Belerma*. El romance de Góngora respeta poco los detalles de la historia carolingia y es posible que contenga elementos autobiográficos (Jammes, 1987, pp. 126-129); en él, doña Alda, viuda del conde Rodulfo (Roldán), visita a Belerma para convencerla de sustituir a los muertos por un par de canónigos de la iglesia de san Dionís, o estudiantes de la ciudad de París en otras versiones[37]:

[36] También: «La arriesgada proximidad entre *cuán cara* del v. 11 y la transferencia del v. 12, la didascálica anatomía de esta "muerte en directa", el alternar suspiros y cuentas, desmayos e *ítems* notariales, la imprudente inmediatez —después de la donación en el v. 21— del auspicio de Montesinos en el final del v. 22» (Di Stefano, 1993, pp. 207-208, núm. 5).

[37] La variante «Esta ciudad de París / estudiantes tiene muchos» aparece en *Flores del Parnaso. Octava parte* (Toledo, 1596), *Romancero general* (Madrid, 1600), *Primavera y*

Y hallándola muy triste
sobre un estrado de luto,
con los ojos que ya eran
orinales de Neptuno,
riéndose muy de espacio
de su llorar importuno
sobre el muerto corazón
envuelto en un paño sucio
(Góngora, *Romances*, vol. 1, núm. 10).

Aunque toma elementos de alguna otra balada —por ejemplo, el textil—, *Diez años vivió Belerma* se inspiró en *Planto de Belerma sobre el corazón de Durandarte*, el tercero de los cuatro textos sobre Belerma y Durandarte del *Romancero historiado* de Rodríguez. A su vez, *Planto de Belerma* desarrolla el argumento esbozado al final de *Montesinos cumple la última voluntad de Durandarte*: llegada de Montesinos a Francia, noticia de la muerte de Durandarte, reacción de Belerma. Como observó Robert Jammes (1987, p. 126, núm. 14), el octosílabo gongorino «con el corazón difunto» —que sigue al *incipit* «Diez años vivió Belerma»— recuerda el comienzo de *Planto de Belerma*: «Sobre el coraçón difunto / Belerma estava llorando» (Rodríguez, *Romancero historiado*, p. 142); el paralelo debe extenderse al «sobre el muerto corazón» de la cita de arriba. Aunque en *Planto de Belerma* figuraban el llanto y otras manifestaciones del duelo femenino —con Montesinos como único testigo—[38], es evidente que la parodia cervantina deriva de *Diez años vivió Belerma*, el cual multiplicaba las patéticas lágrimas de la Belerma erudita. Además de los «orinales de Neptuno» y «del llorar importuno», ténganse en cuenta las reprensiones de doña Alda a Belerma: «Cesa tan necio diluvio, / que anegará vuestros años / y ahogará vuestros gustos», «llévese el mar lo llorado, / y lo suspirado, el humo» (Góngora, *Romances*, vol. 1, núm. 10). Cervantes retomó

flor de los mejores romances (Sevilla, 1637) y algún manuscrito; otras fuentes registran «La iglesia de San Dionís / canónigos tiene muchos», la cual parece haber sido la lectura original, censurada desde antiguo (Góngora, *Romances*, vol. 1, núm. 10).

[38] «Sobre el coraçón difunto / Belerma estava llorando // lágrimas de roxa sangre / que las de aguas hizieron cabo; // de messarse la melena / el cabello encruzijado, // las manos hechas un nudo, / el cuerpo todo temblando», «con el rostro entristecido / la triste le está hablando» al corazón (Rodríguez, *Romancero historiado*, p. 142). La doña Alda gongorina hace exactamente lo contrario, en clara respuesta al texto erudito: «Mas no por eso ultrajé / mi buena tez con rasguños / cabal me quedó el cabello, / y los ojos, casi enjutos» (Góngora, *Romances*, vol. 1, núm. 10).

la exageración implícita en la perspectiva de doña Alda pero se alejó de las metáforas acuáticas y, en cambio, subrayó los efectos acústicos del llanto: «Grandes alaridos y llantos», «profundos gemidos y angustiados sollozos», «cantaban o [...] lloraban endechas» (II, 23, p. 898). De Góngora procede el interés por la indumentaria, en especial las tocas (Gornall y Smith, 1985, p. 353), que en *Diez años vivió Belerma* marcan un antes y un después en el estilo de vida propuesto por doña Alda:

> Descosed, y desnudad,
> las tocas de anjeo crudo,
> el monjilón de bayeta
> y el manto, basto, peludo.
> .....
> Pongámonos a la par
> dos toquitas de repulgo,
> ceja en arco, manos blancas,
> y dos perritos lanudos
> (Góngora, *Romances*, vol. 1, núm. 10).

Cervantes conservó las tocas, necesarias como símbolo de la viudez femenina, pero dirigió su atención hacia los colores —negro y blanco— y no a las texturas, como había hecho don Luis. Otra innovación cervantina fue incorporar a la recreación del planto el antirretrato de Belerma, una libertad avalada por el rebajamiento que doña Alda recibió en el poema gongorino y, junto con Belerma, también en el teatro breve[39]. No es casualidad que el antirretrato del segundo *Quijote* siga el orden canónico de los retratos de filiación petrarquista, los cuales solían describir a la mujer desde una perspectiva descendente y empezar con los cabellos, el rostro, los ojos, la boca, más una selección del cuello, la mano o parte del pecho (Manero Sorolla, 1992, pp. 9-40). Mantener el orden canónico agudizaba la parodia. En lugar de los esperados

[39] En el «Entremés del rescate de Melisendra» dice Roldán: «¡Ay mi doña Alda hermosa, / que tu cara y tu nariz, / si no fuera tan sarnosa, / no la hay en todo París / ni en las Navas de Tolosa»; Durandarte describe así a Belerma: «[...] su cara y su pescuezo / de tal manera me aplace, / que no hay tuétano de güeso / que como ella me solace» (pp. 1834-1835). Salvo aclaración en contrario, cito este entremés por la edición de Gonzalo Pontón y Agustín Sánchez Aguilar, basada en el manuscrito 4.117 de la Biblioteca Nacional de Madrid. Cervantes conocía el entremés, como lo muestran ciertos detalles que expondré a propósito del retablo de maese Pedro.

cabellos rubios, Belerma porta un turbante doblemente ridículo, por su inadecuación y su tamaño. La tez blanquísima con mejillas sonrosadas, las cejas en arco y los ojos claros se sustituyen por un «cejijunta» y una «nariz algo chata» (II, 23, p. 898) —señal de lujuria (Redondo, 1998, pp. 158-159)—, más adelante Montesinos insiste en las ojeras y el color amarillento de la viuda. La boca y los dientes, que debían de ser de coral o rubíes y perlas (Manero Sorolla, 1990, pp. 469-474), mantienen los colores pero no la belleza: la primera, por su tamaño y la expresión directa de su color, los segundos, por el realismo de su comparación —«peladas almendras»— y la connotación de vejez que los acompaña: «Ralos y no bien puestos» (II, 23, p. 898). Lejos de resaltar la blancura de una mano, la descripción del segundo *Quijote* pone el acento en lo que Belerma lleva en las suyas: el corazón de carne momia.

La vejez femenina iba implícita en *Diez años vivió Belerma*, en la década que ha durado el luto de Belerma y los treinta años de edad que declara doña Alda[40]; Cervantes la hizo explícita y, con ello, remató el retrato grotesco de aquella por quién tanto sufrió Durandarte, convertida ahora en una criatura posmenopáusica. Además de los dientes —contribución del segundo *Quijote*—, la vejez de la Belerma cervantina se apoya en un rasgo de la Alda gongorina; habla la última: «Sentí su fin [de su marido]; pero más / que muriese sin ver fructo, / sin ver flujo de mi vientre, / porque siempre tuve pujo» (Góngora, *Romances*, vol. 1, núm. 10). El juego de palabras con la esterilidad y el estreñimiento debió de motivar a Cervantes a agregarle a Belerma un rasgo degradante similar: el «mal mensil» que hace muchos años no tiene (II, 23, p. 899)[41]. Es evidente el aprovechamiento de *Diez años vivió Belerma* en el segmento analizado, pero, como dije al principio de este apartado, el poema gongorino funcionó como una especie de telón de fondo para toda la aventura de la cueva de Montesinos; no en detalles concretos, más allá de la escena del planto de Belerma, sino en la intención de desmitificar el ideal caballeresco mediante el espíritu burlesco del romancero nuevo. La parodia del segundo *Quijote* no fue la única sobre los amores de

[40] «Cuanto más, a una muchacha / que le faltan días algunos / para cumplir los treinta años, / que yo desdichada cumplo» (Góngora, *Romances*, vol. 1, núm. 10).

[41] Sobre la relación entre el poema de Góngora y la aventura de la cueva de Montesinos, John Gornall y Colin Smith notaron que el mal mensil «is clearly a transference to Belerma [...] of what Doña Alda says of herself in the ballad, "sin ver flujo de mi vientre"»; para ellos, el romance parodiado por don Luis era *Durandarte envía su corazón a Belerma* (1985, pp. 356-357).

Belerma y Durandarte que sucedió a *Diez años vivió Belerma*; dentro del romancero está, por ejemplo, *Durandarte, buen amigo* («Durandarte, buen amigo, / dezid por vuestro descargo»; *Pliegos Milán*, vol. 2, p. 61), publicado en el *Quinto quaderno de varios romances* (Valencia, 1593). No obstante, sí fue Cervantes quien mejor supo explotar el camino abierto por el joven don Luis. Con creces.

Según Menéndez Pidal la aventura de la cueva de Montesinos fue la única ocasión en que Cervantes se burló de los héroes romancísticos, pero lo hizo «mirándolos a través de la mente de don Quijote, sin degradarlos lo más mínimo» (1948, p. 18). Como hemos estado viendo, la aventura de la cueva está muy lejos de ser un caso único. Los pasajes que examinamos en este apartado confirman que Cervantes no solo degradó a los héroes del romancero sino que lo hizo con una intensidad superior a la de Góngora. A propósito de ambos autores Menéndez Pidal sostenía:

> Todo el artificio de Góngora consiste en emplear la más cruda vulgaridad, llegando hasta lo soez, lo irreligioso y lo obsceno, para corroer y disolver el sentimiento caballeresco de fidelidad amorosa, inherente a la leyenda de Durandarte y Belerma.
>
> En cambio, Cervantes no trata de destruir ese fundamento caballeresco. Conserva respetuosamente la terrible devoción de los dos amantes, y ataca solo la superficie del relato, rebajando su truculencia en concretos pormenores familiares [...].
>
> Los pormenores concretos, vulgares, nunca soeces, envuelven y sofocan la nobleza exterior del relato romancístico, pero sin tocar a la nobleza íntima. Belerma aparece luego vistiendo muy luengos lutos [...] y esa Belerma resulta, no desmentida en su fidelidad, sino exaltada en su amor, cantando tristes endechas sobre el cuerpo y sobre el lastimado corazón de su amante. La poesía interior del romance perdura en su esencia grave y trágica; solo se bromea con la corteza, con la envoltura que le pone la desbaratada imaginación del loco. La superior delicadeza, la extrema finura, la elevación del sentimiento cómico en Cervantes resalta bien en comparación con sus grandes contemporáneos (1948, pp. 20-23)[42].

[42] Cinco años después diría: «En la aventura de la cueva de Montesinos, don Quijote ve desarrollarse en encantamiento burlesco los romances de Durandarte y Belerma; pero es bien notable el respeto de Cervantes hacia los sentimientos épicos, pues la trágica y truculenta fidelidad amorosa del caballero muerto en Roncesvalles, cuyo corazón es ofrecido a Belerma, no es atacada cómicamente, a diferencia de la burla que Góngora hace de esos mismos romances, corroyendo la nobleza de aquel

Jammes se encargó de señalar lo severo y errado del juicio sobre Góngora (1987, pp. 129-131, núm. 22). Por mi parte me interesa destacar que, con el puritanismo que a veces distinguía al maestro, a Menéndez Pidal le indignó particularmente el giro erótico-burlesco del romance gongorino, una actitud que le impidió apreciar que el rebajamiento del segundo *Quijote* tenía otros objetivos. Sí, la Belerma cervantina no se buscará un amante clérigo o estudiante, pero dista mucho de ser exaltada; el segmento del planto habla por sí solo. A la estela de Menéndez Pidal, otros críticos reconocen la degradación de la historia de Belerma y Durandarte en la cueva de Montesinos, no así la profundidad de la burla. Conscientes del riesgo, John Gornall y Colin Smith concordaron en la conservación de mucha de la «nobleza íntima» (1985, pp. 356-358)[43]. Para Percas de Ponseti, quien no mencionó a Góngora entre las fuentes de la cueva, las pinceladas grotescas, como echarle sal al corazón, pretendían suavizar el patetismo de la muerte de Durandarte (1975, vol. 2, p. 574); mi análisis ha demostrado que Cervantes no se tomó en serio tal patetismo. Egido aceptó la influencia de *Diez años vivió Belerma* y otros romances gongorinos en el segundo *Quijote*, sin embargo, opinó que Cervantes no rebajó «tanto la talla heroica» como don Luis (1994, p. 197). Yo creo que sí. No solo fue el alcalaíno quien cargó las tintas sobre Belerma, sino que fue él quien atendió a los aspectos de la historia desdeñados por Góngora y, con ello, explotó al máximo los hilos burlescos relacionados con la extracción del corazón, potencialmente presentes en los romances eruditos, juglarescos y viejos que examinamos. Jammes reconoció que la reelaboración cervantina —obra de madurez, en los capítulos más trabajados del *Quijote*— «tiene un valor literario infinitamente mayor» que *Diez años vivió Belerma*, obra de juventud y especie de travesura destinada a divertir a un círculo de amigos cordobeses, con alusiones a personas y situaciones que solo ellos podrían comprender (1987, pp. 130-131). En cualquier caso, sin el antecedente de don Luis, ni la cueva de Montesinos ni la veta burlesca del romancero nuevo serían las mismas.

amor perdurable más allá de la muerte» (Menéndez Pidal, 1968, vol. 2, p. 198). La primera edición del *Romancero hispánico* es de 1953.

[43] Sobre la contundente frase de Jammes: «Y, diga lo que quiera Menéndez Pidal, el ideal caballeresco es puesto en ridículo en este episodio del *Quijote*» (1987, p. 130, núm. 22), los críticos afirmaron: «In this matter we risk —in the only possible metaphor— breaking a lance in defence of Menéndez Pidal» (1985, p. 356).

7.2. *De la cueva de Montesinos al palacio ducal*

7.2.1. *Lanzarote y el Orgulloso*

En la aventura de la cueva de Montesinos se intercalan por primera vez *Lanzarote y el Orgulloso* y *Marqués de Mantua*, romances que en el *Ingenioso hidalgo* fueron cruciales para la configuración del héroe como caballero andante. Me ocuparé de *Marqués de Mantua* en el próximo apartado. A propósito de las habilidades de Basilio, don Quijote de la Mancha había aludido a los personajes de *Lanzarote y el Orgulloso*[44], pero es ahora, en el capítulo 23, cuando la balada se interpola directamente. Las materias de Bretaña y Francia se veían como complementarias en el romancero, y las baladas con estos asuntos, como extensión natural de las historias narradas en las novelas de caballerías. A Durandarte y a Lanzarote los unía, además, su fama de grandes amadores dentro del romancero. No extraña, pues, que *Lanzarote y el Orgulloso* aparezca en la aventura de la cueva; si acaso, llama la atención su presencia tardía en el segundo *Quijote*, circunstancia explicable por la voluntad cervantina de no repetirse. Las tres baladas más importantes del *Ingenioso hidalgo* —*Lanzarote y el Orgulloso*, *Marqués de Mantua*, *Mis arreos son las armas*— figuran en el segundo *Quijote*; sin embargo, lo hacen con un peso mucho menor al que tuvieron en la primera parte: baja el número de sus ocurrencias —en general— y algunas de las importantes o extensas no se dan en boca del protagonista. Eso sí, en más de una ocasión, los emisores de la segunda parte reconocen haberle oído las baladas al hidalgo.

El cierre de la justificación de Montesinos sobre la ajada belleza de Belerma introduce el tema de Dulcinea del Toboso y prepara la aparición del mundo del presente en el relato de la experiencia en la cueva: «Que si esto no fuera [amarillez y ojeras], apenas la igualara [a Belerma] en hermosura, donaire y brío la gran Dulcinea del Toboso, tan celebrada en estos contornos, y aun en todo el mundo» (II, 23, p. 899). Sigue un ridículo intercambio de protestas y disculpas entre don Quijote y Montesinos, amén de una interrupción de Sancho Panza, cuyos comentarios anuncian por dónde irán los tiros —al rebajar la materia carolingia a lo

[44] «Por esa sola gracia [manejo de la espada] [...] merecía ese mancebo no solo casarse con la hermosa Quiteria, sino con la misma reina Ginebra, si fuera hoy viva, a pesar de Lanzarote y de todos aquellos que estorbarlo quisieran» (II, 19, p. 855).

rústico cotidiano[45]. El cuestionamiento de la veracidad del relato por parte del escudero crea el puente perfecto entre la materia bretona y la visión de Dulcinea encantada; Sancho atribuye las fantasías de su amo a Merlín. Don Quijote retoma la palabra y cuenta que Montesinos le mostró:

> Tres labradoras que por aquellos amenísimos campos iban saltando y brincando como cabras, y apenas las hube visto, cuando conocí ser la una la sin par Dulcinea del Toboso, y las otras dos aquellas mismas labradoras que venían con ella, que hallamos a la salida del Toboso. Pregunté a Montesinos si las conocía; respondióme que no, pero que él imaginaba que debían de ser algunas señoras principales encantadas, que pocos días había que en aquellos prados habían aparecido, y que no me maravillase desto, porque allí estaban otras muchas señoras de los pasados y presentes siglos encantadas en diferentes y estrañas figuras, entre las cuales conocía él a la reina Ginebra y su dueña Quintañona, escanciando el vino a Lanzarote «cuando de Bretaña vino» (II, 23, p. 901).

La mención de Dulcinea le confirma al hacedor del encantamiento femenino la locura de don Quijote. En la exaltada imaginación del hidalgo, los encantados del pasado conviven sin dificultad con los del presente, gracias a la genial estratagema de Sancho para evitar la embajada al Toboso: ha sido el escudero, y no Merlín, quien le ha encajado «en el magín» (II, 23, p. 901) la última de las visiones de la cueva a don Quijote. Nótese que es Montesinos, y no el manchego directamente, quien trae a colación *Lanzarote y el Orgulloso* y que la cita poética —un octosílabo— es más breve que la que emitirá el escudero unos capítulos adelante.

En el capítulo 31 don Quijote y Sancho llegan al palacio ducal. Para el hidalgo, el duque ha ordenado una bienvenida que imita las que reciben los protagonistas de las novelas de caballerías, tanto que «aquel fue el primer día que de todo en todo conoció y creyó ser caballero andante verdadero, y no fantástico» (II, 31, p. 962). La bienvenida recuerda la que don Quijote esperaba recibir en la primera venta de 1605, hasta en el detalle de las «dos hermosas doncellas o dos graciosas damas» (I, 2, p. 53) —las mozas del partido— que aquí se hacen realidad. Es evidente que los duques han leído el *Ingenioso hidalgo* y que se apoyan en él para

[45] «Y aun me maravillo yo —dijo Sancho— de como vuestra merced no se subió sobre el vejote y le molió a coces todos los huesos y le peló las barbas, sin dejarle pelo en ellas» (II, 23, p. 899).

las burlas. El paralelo con la primera parte se acentúa con la cita de *Lanzarote y el Orgulloso*, cuyos versos había utilizado don Quijote para presentarse ante las prostitutas. Al entrar al palacio, Sancho pide a una «reverenda dueña» que se encargue del rucio; a las protestas de doña Rodríguez de Grijalba («las dueñas desta casa no estamos acostumbradas a semejantes haciendas»; II, 31, p. 962), replica el escudero:

> Pues en verdad [...] que he oído yo decir a mi señor, que es zahorí de las historias, contando aquella de Lanzarote,
>
> cuando de Bretaña vino,
> que damas curaban dél,
> y dueñas del su rocino,
>
> y que en el particular de mi asno, que no le trocara yo con el rocín del señor Lanzarote (II, 31, p. 963).

Sancho y la dueña intercambian insultos; la duquesa pide explicaciones y doña Rodríguez responde furiosa: «Aquí las he [...] con este buen hombre, que me ha pedido [...] que vaya a poner en la caballeriza a un asno suyo que está a la puerta del castillo, trayéndome por ejemplo que así lo hicieron no sé dónde, que unas damas curaron a un tal Lanzarote, y unas dueñas a su rocino, y, sobre todo, por buen término me ha llamado vieja» (II, 31, p. 963). La dueña no conoce la balada. Como hizo don Quijote en el *Ingenioso hidalgo*, Sancho adapta *Lanzarote y el Orgulloso* a su propia circunstancia. La diferencia estriba en que el escudero desplaza la comparación hacia las cabalgaduras y elimina la ambigüedad de *dueñas*, al reducir el vocablo a su sentido cotidiano: servidumbre femenina de cierta edad, sin cargo honorífico[46]. La paronomasia facilita que *rocino*, de por sí cabalgadura indigna de Lanzarote, se degrade hasta el escalón más bajo, el del *rucio*, en consonancia con el tema asnal, tan caro a ambos *Quijotes*. Al interpretarlo literalmente, Sancho convierte al romance en materia rústica, para delicia del duque, quien —fino como siempre— no pierde la oportunidad de resolver la disputa animalizando a Panza: «Descuide Sancho, que se le tratará como a su mesma persona» (II, 31, p. 964). El altercado entre Sancho y la Rodríguez ha servido también

[46] «Dueña, en lengua castellana antigua vale señora anciana viuda; agora sinifica comúnmente las que sirven con tocas largas y monjiles, a diferencia de las doncellas» (Covarrubias, *Tesoro de la lengua*, s.v. «dueña»). Luis Andrés Murillo comentó la ambigüedad de *dueñas* y *doncellas* (1977, pp. 58-59, 66-67, núm. 14).

para introducir la proverbial enemistad de dueñas y escuderos, una de las vetas más explotadas en los capítulos dedicados a los duques.

Sancho declara haber aprendido *Lanzarote y el Orgulloso* de don Quijote, aunque la variante con la cual degrada a la dueña difiere de la usada por su amo ante las mozas del partido. Don Quijote reconoció haber modificado el texto de *Lanzarote y el Orgulloso*; su cita, «doncellas curaban dél; / princesas, del su rocino» (I, 2, p. 56), más o menos corresponde a la versión del *Cancionero de romances* (Amberes s. a.): «Que dueñas curaban d'él, / donzellas del su rocino» (fol. 228v). Las dueñas a cargo de la cabalgadura se dan en los otros dos tipos de versiones antiguas conocidas, la manuscrita y la impresa en la *Tercera parte de la Silva de varios romances* (Zaragoza, 1551), de Esteban G. de Nájera: «Donzellas curavan dél / y dueñas del su rocino» (*Silva, Tercera parte*, p. 427). Lo anterior apunta a que Cervantes tenía más de una versión de la balada en la memoria; *Lanzarote y el Orgulloso* no sería el único caso.

Sancho posee su propio bagaje romancístico; analfabeto como es, debió de adquirirlo por vía auditiva. Para probar que el romancero de los *Quijotes* combina la tradición oral y la escrita, García de Enterría citó el pasaje de la segunda parte que ahora nos ocupa. La estudiosa concluyó resaltando la función de don Quijote como «transmisor oral de unos textos que también corrían escritos; él los había leído, se los repetía a Sancho o a otros personajes y estos los asimilaban y retenían en la memoria. El papel de la oralidad está aquí subrayado en relación con el romancero, pero también el de la escritura y sobre todo el de la lectura sea esta oral o escrita» (1999, pp. 354-355). Concuerdo en que el romancero de los *Quijotes* no procede solo de la tradición oral; los nexos con los pliegos sueltos y los romanceros de bolsillo han quedado claros en las páginas precedentes. No estoy segura si *Lanzarote y el Orgulloso*, precisamente esa balada, la aprendería don Quijote por vía impresa; sin embargo, como sucedería con cualquier otro transmisor alfabetizado de la época, el bagaje romancístico del hidalgo incluiría esa posibilidad, además de otras. Independientemente de cómo lo haya adquirido, el bagaje de Sancho corresponde a lo que se escucharía en una aldea pequeña, incluso en sus excepciones. El escudero no parece familiarizado con las baladas de autor culto; no obstante, cita versos de un perqué, que cree de un «romance antiguo»: «De los osos seas comido / como Favila el nombrado» (II, 34, p. 999); las «Maldiciones de Salaya contra un criado suyo llamado Misancho» («Mucho quisiera apartarme / de no dezir maldiciones»; *Pliegos Madrid*, vol. 1, p. 85) se publicaron

en pliegos sueltos y en la *Segunda parte del Cancionero general* (Zaragoza, 1552) (Rodríguez Moñino, 1973, vol. 1, p. 383; 1997, núms. 502-504)[47]. La cita de Sancho es un caso evidente de oralización de textos literarios procedentes de pliego suelto. Las «Maldiciones de Salaya» fueron muy conocidas en la época, tanto que el título de la composición se proverbializó; el *Vocabulario de refranes* de Correas le dedicó dos entradas: «La maldición de Salaya. Para encarecer maldiciones grandes», «Las maldiciones de Salaya. Por buenas o por malas» (pp. 424, 455). No extraña, pues, que Sancho conociera versos del perqué.

7.2.2. *Marqués de Mantua*

En el capítulo 23 el desfile de los encantados del presente cierra con broche de oro la alternancia de lo sublime con lo bajo que caracteriza a la aventura de la cueva de Montesinos. Según vimos en el apartado anterior, a la procesión de Belerma y sus doncellas sucede la de Dulcinea del Toboso y sus compañeras, saltando como cabras en el *locus amoenus* de la cueva. Los «remates vulgares» de que habla Egido (2015, p. 186) tocarán el fondo del bajo realismo, cotidiano a más no poder, con el empeño del faldellín. Antes, don Quijote de la Mancha —nuevo Orfeo— intentará infructuosamente hablar con Dulcinea. El viaje al inframundo a menudo se asocia con la búsqueda o el rescate de una mujer (Redondo, 1998, p. 411), y el resto del relato de la experiencia en la cueva se centrará en Dulcinea. El lector entiende ahora que la dama ha sido el móvil del descenso.

El encantamiento de Dulcinea es un parteaguas en el segundo *Quijote*, el elemento que redirige la gesta del héroe, abocada —a partir del capítulo 10— al desencantamiento femenino. Cervantes hizo del binomio encantamiento-desencantamiento uno de los ejes más importantes de la segunda parte, el más importante antes de la intromisión oficial del *Segundo tomo*. Así las cosas, era narrativamente necesario que se movieran

[47] Los versos que cita Sancho pertenecen a las historias castellanas, las cuales siguen a las bíblicas y anteceden a las romanas, a las griegas y a las fábulas infernales en las «Maldiciones de Salaya». He aquí el comienzo de las historias castellanas: «Mueras como muerto fue / el rey don Sancho el Mayor, / el qual matara el traydor / Vellido con una lança; / de ti yo tome vengança, / como d'él tomó su gente; / con teja súbitamente / como Henrique seas herido; / de los osos seas comido / como Ávila el nombrado» (*Pliegos Madrid*, vol. 1, p. 86).

algunos hilos para estimular al protagonista, para que este no se estabilizara en la tristeza que lo embarga tras la visita al Toboso; en otras palabras, darle ánimos antes de la caída final. Por ello creo, con Augustin Redondo, que en la aventura de la cueva de Montesinos hay rasgos de un proceso iniciático, entre ellos el vivo que desciende al inframundo en busca de una revelación (1998, pp. 403–420). Siempre según don Quijote, ante Durandarte, Montesinos había esbozado la posibilidad de que el manchego fuera el agente para desencantar a los habitantes del inframundo. Las palabras que Montesinos pronuncia después de la fugaz aparición de Dulcinea acabarán por convencer a don Quijote de que él es el elegido para semejante empresa: «Díjome [...] que andando el tiempo se me daría aviso cómo habían de ser desencantados él y Belerma y Durandarte, con todos los que allí estaban» (II, 23, p. 902). Aunque don Quijote no logra desencantar a Dulcinea, ni siquiera prestarle todo el dinero que necesita, la revelación de Montesinos le da el ímpetu necesario para continuar su carrera caballeresca; la recitación del juramento del marqués de Mantua lo confirma.

Una de las labradoras se presenta con un faldellín nuevo, «de cotonía», que Dulcinea quiere empeñar por seis reales. Este *summun* de realismo cotidiano deviene degradación del tópico de la visión de la amada y, con él, del ideal caballeresco. El faldellín era la primera prenda que las mujeres se ponían sobre la camisa. Andar en faldellín equivalía a andar semivestida, algo que las mujeres solo hacían en la más absoluta intimidad, al menos las damas (Bernis, 2001, pp. 211-214, 302-304). Al carácter de prenda interior que tenía el faldellín, se suma la vulgaridad de la transacción comercial. El rebajamiento se consolida con la apreciación de Montesinos sobre la calidad de la prenda («es buena, según parece»; II, 23, p. 903) y los insuficientes cuatro reales que lleva don Quijote:

> Decid, amiga mía, a vuestra señora que a mí me pesa en el alma de sus trabajos, y que quisiera ser un Fúcar para remediarlos, y que le hago saber que yo no puedo ni debo tener salud careciendo de su agradable vista y discreta conversación, y que le suplico cuan encarecidamente puedo sea servida su merced de dejarse ver y tratar deste su cautivo servidor y asendereado caballero. Diréisle también que cuando menos se lo piense oirá decir como yo he hecho un juramento y voto al modo de aquel que hizo el marqués de Mantua de vengar a su sobrino Baldovinos, cuando le halló para espirar en mitad de la montiña, que fue de no comer pan a manteles, con las otras

> zarandajas que allí añadió, hasta vengarle; y así le haré yo de no sosegar y de andar las siete partidas del mundo, con más puntualidad que las anduvo el infante don Pedro de Portugal, hasta desencantarla (II, 23, pp. 903-904).

La tardía interpolación del *leitmotiv* romancístico del *Ingenioso hidalgo —Marqués de Mantua—* termina de reforzar lo que el *leitmotiv* del segundo *Quijote —Muerte de don Alonso de Aguilar—* venía preparando desde el descenso a la cueva (III.6): el vínculo entre los desencantamientos y la aventura guardada; al menos para don Quijote, la verdad revelada consiste en creer que él será el encargado de desencantar a Dulcinea. Claro que el envalentonamiento del héroe no durará mucho. Lo que sube tiene que volver a bajar, en todos los sentidos, y los duques aprovecharán la información derivada de las conversaciones con sus huéspedes para trasladar la posibilidad de desencantar a la dama a las posaderas de Sancho Panza.

En el capítulo 32, después del encuentro en el prado de la cacería, don Quijote y Sancho llegan a la casa de placer de los duques, donde el hidalgo es recibido como si fuera un caballero andante de verdad, por orden expresa del duque. Sabedoras de que la cosa va de burla, las doncellas del palacio añaden una ceremonia no planeada por el aristócrata: el lavado de barbas, como sustituto de la habitual limpieza de manos a continuación de la comida. Dadas las connotaciones de autoridad y gravedad que las barbas habían tenido por siglos (Redondo, 2011, p. 139), el lavatorio, *per se*, implica una degradación, pues supone a las de don Quijote necesitadas de aseo y, por ende, ajenas a la dignidad de caballero que este proclama. Como veremos, las barbas de Sancho pertenecen a una tradición distinta. Bajo el pretexto de que se acabó el agua, las mujeres exponen el rostro enjabonado de don Quijote ante el numeroso público de la sobremesa, señores y servidumbre, quienes deben usar de «mucha discreción para poder disimular la risa» (II, 32, p. 976). A la risa disimulada se suma la estrategia del duque para evitar que el huésped perciba la burla: pide que le laven las barbas, no sin advertir que esta vez debe haber agua suficiente. Estos lavatorios motivan a Sancho a desear uno para sí:

> —Digo, señora [...], que en las cortes de los otros príncipes siempre he oído decir que en levantando los manteles dan agua a las manos, pero no lejía a las barbas, y que por eso es bueno vivir mucho, por ver mucho; aunque también dicen que «el que larga vida vive mucho mal ha de pasar», puesto que pasar por un lavatorio de estos antes es gusto que trabajo.

—No tengáis pena, amigo Sancho —dijo la duquesa—, que yo haré que mis doncellas os laven, y aun os metan en colada, si fuere menester (II, 32, p. 977).

La cita de *Marqués de Mantua* contrasta con la situación a la cual Sancho la aplica (II, 32, p. 977, núm. 31). En el romance, «que quien larga vida vive / mucho mal ha de passare» es parte del planto que el viejo marqués hace ante su sobrino moribundo; un planto doblemente dramático porque, con Valdovinos, el marqués ha perdido al hijo de su hermano y a su propio heredero: «Yo la muerte de mis hijos / con vos podría olvidare; // agora, mi buen señor, / de nuevo avré de llorare» (*Cancionero de romances* [Amberes s. a.], fol. 36r-36v). Aunque las barbas desempeñan un papel importante en el duelo y el juramento del marqués, en el pasaje del segundo *Quijote* Sancho usa los versos por su valor paremiológico, no como recuerdo de la balada que mostró conocer en el *Ingenioso hidalgo*[48]. Más de un contemporáneo haría lo mismo, pues los octosílabos pasaron del refranero al romancero; lo indica el «siempre lo oý dezir, / agora veo ser verdade» que los introduce en *Marqués de Mantua*[49] y refranes como los siguientes: «El que a larga vida llega, mucho mal vio y más espera», «el que a larga vida llegó, mucho mal vio» (Correas, *Vocabulario de refranes*, p. 219). La tendencia de Sancho a recurrir a refranes sin que necesariamente vengan a cuento explica el contraste. Hay también una voluntad de resaltar la simplicidad de Panza, al parecer la víctima perfecta para el segundo lavatorio burlesco de la noche: el de la colada anunciada por la duquesa y sugerida por Sancho al mencionar la lejía.

Los duques y don Quijote conversan cuando Sancho irrumpe en la sala perseguido por sus barberos. «Espesas, aborrascadas y mal puestas» (I, 21, p. 256), las barbas de Sancho son parte de la caracterización de este como rústico primitivo (Redondo, 2011, p. 142). Con ello juegan

[48] Duelo: «Las barbas de la su cara, / empeçolas de arrancare; // los sus cabellos muy canos / comiénçalos de messare»; juramento: «Juro por Dios poderoso / y por santa María su madre, // y al santo sacramento / que aquí suelen celebrare, // de nunca peynar mis canas, / ni las mis barvas cortare, // ..... // fasta matar a Carloto / por justicia o peleare, // o morir en la demanda / manteniendo la verdade // ..... // y por este juramento / prometo de no enterrare // el cuerpo de Baldovinos / fasta la muerte vengare» (*Cancionero de romances* [Amberes s. a.], fols. 35v, 41r-41v).

[49] «Siempre lo oí decir. Esto se dice cuando se oye un refrán, o sentencia, o le quieren decir a propósito de lo que se habla» (Correas, *Vocabulario de refranes*, p. 749).

los aristócratas al hacer el lavatorio del escudero aún más degradante que el del amo. El tratamiento se mofa de las desmesuradas ansias de ascenso social del campesino; el duque le acaba de prometer una ínsula y el «electo gobernador» tiene pícaros de cocina y «otra gente menuda» (II, 32, p. 984) —no doncellas—, como barberos, y un cernadero y un artesoncillo lleno de agua de fregar donde antes hubo fuente y aguamanil de plata, toallas blanquísimas y jabón napolitano. En otras palabras: a la cocina es donde pertenecen los rústicos. Sancho capta la burla («estas tales cirimonias y jabonaduras más parecen burlas que gasajos de huéspedes») y don Quijote lo secunda en el enojo («ni él ni yo sabemos de achaques de burlas»). Aunque este segundo lavatorio burlesco se frustra, el vocabulario de las protestas de Panza y las reacciones de los huéspedes hacen las delicias de los espectadores, en especial de la duquesa, cuya risa enfatiza el narrador («perecida de risa», «sin dejar la risa»; II, 32, p. 985). Personaje singular, la duquesa se explaya en la risa abierta que tanto ha procurado evitar el duque; el contrapeso viene inmediatamente después, cuando es la misma aristócrata quien reprende a los criados de manera tan severa que estos creen que habla en serio («corridos se fueron»; II, 32, p. 986).

Los pasajes barberiles del capítulo 32 son muy representativos de la dinámica que se establece entre los duques, por un lado, y don Quijote y Sancho, por el otro. Buenos lectores del *Ingenioso hidalgo*, la pareja de nobles ociosos ha encontrado en sus huéspedes una mina de entretenimiento para su casa de placer, y no piensan desaprovecharla. Como ha señalado la crítica (Carrasco Urgoiti, 1993, p. 279), hay cierto paralelo entre los duques del segundo *Quijote* y los caballeros de buen gusto del *Segundo tomo*. Ya destaqué la cercanía del Sancho apócrifo con la archipampanesa y la del auténtico con la duquesa. Ahora quisiera añadir una diferencia radical entre las dos novelas, una que atañe a la posible bufonería de los personajes cervantinos, aceptada por unos estudiosos y rechazada por otros (Canavaggio, 2015, pp. 204-205; Redondo, 2011, pp. 224-244). En el *Segundo tomo* Sancho y Martín Quijada —personajes de un solo plano— son bufones inequívocos de don Álvaro Tarfe y su círculo de amigos: no se resisten a la condición de piezas de rey; prueba de ello es que Sancho acepta gustoso el trabajo de bufón asalariado que le ofrece el archipámpano de Sevilla, más aún, manda traer a su mujer, Mari Gutiérrez, para que ejerza el mismo oficio. En el segundo *Quijote* campean dos tensiones, dos fuerzas distintas: los duques pretenden convertir a los recién llegados en bufones; no obstante, tanto el

amo como el escudero —personajes reversibles ambos—, se resisten al encasillamiento, a esa especie de camisa de fuerza que llevará a Quijada a la Casa del Nucio cuando sus protectores lo decidan.

Los duques —en especial la duquesa— desde el principio quieren tratar a Sancho como bufón, y don Quijote teme que este diga «mil patochadas» (II, 31, p. 967), pero el escudero da muestras de no ser un tonto a secas —como su contraparte apócrifa— al referir el cuento de las ceremonias de la mesa. En conversación con los aristócratas, don Quijote reconoce el potencial de Sancho: «Tiene a veces unas simplicidades tan agudas, que el pensar si es simple o agudo causa no pequeño contento; tiene malicias que le condenan por bellaco y descuidos que le confirman por bobo; duda de todo y créelo todo; cuando pienso que se va a despeñar de tonto, sale con unas discreciones que le levantan al cielo» (II, 32, p. 983.). La actuación en Barataria confirmará el potencial del futuro gobernador. Como afirma Redondo, «Sancho es [...] un tonto barbudo, aunque la reversibilidad que estructura el sistema del *Quijote* pueda transformarlo igualmente en un listo barbudo, que goza de una redomada sabiduría campesina» (2011, p. 143). Quienes interactúan con don Quijote tienen grandes dificultades para situar al hidalgo en el ámbito de la cordura o la locura; don Diego de Miranda y su hijo no pueden sino conformarse con una fórmula mixta (II, 17, p. 838; II, 18, pp. 843, 846), y los duques «se admiraron de nuevo de la locura y el ingenio de don Quijote» cuando leen los consejos que este le escribió a Sancho (II, 44, p. 1070). La porosidad de las fronteras entre la cordura y la locura abarca a los mismos duques. Según el narrador, Cide Hamete «tiene para sí ser tan locos los burladores como los burlados y [...] no estaban los duques dos dedos de parecer tontos, pues tanto ahínco ponían en burlarse de dos tontos» (II, 70, p. 1303). El narrador del *Segundo tomo* jamás equiparó a los caballeros de buen gusto con los bufones, ni cuestionó las acciones de los nobles. La clase señorial era intocable en la novela de Avellaneda.

Es indudable que hay burla —mucha— en los capítulos dedicados a la estancia ducal. También es cierto que, en esta parte de la novela, la risa que suscita la burla tiende más a ser de arriba hacia abajo, como fue la del *Segundo tomo*; sin embargo, es una risa en su mayor parte reprimida, disimulada. Hasta este momento, el duque le ha prohibido expresamente a la servidumbre que se ría de don Quijote frente a don Quijote y, en varias ocasiones, se dice que los nobles evitan hacerlo (II, 31, pp. 964, 969; II, 32, p. 976). Aunque hay alguna excepción, en el *Segundo tomo*

los caballeros de buen gusto suelen reírse abiertamente en presencia de Quijada y Sancho, circunstancia que confirma el carácter de bufones de los protagonistas apócrifos. Mucho más importante es que los duques no salen indemnes de la degradación de sus huéspedes, pues, para lograrla, con frecuencia deben involucrarse como blanco de la parodia. El duque se ve obligado a hacerse lavar las barbas, como si estuvieran sucias, «porque don Quijote no cayese en la burla» (II, 32, p. 976), y la duquesa, quien más incumple la precaución de no reírse, se regodea transgrediendo las leyes del decoro al adoptar los vocablos rústicos y las tendencias refranescas de Sancho para que este suelte más patochadas. En el capítulo 50, la burla que la duquesa dirige a las mujeres Panza pone en evidencia a la aristócrata al enfatizar lo que la señora no tiene: un cuerpo sano.

La última interpolación de *Marqués de Mantua* se produce en el capítulo 38, en la aventura de la condesa Trifaldi, alias la dueña Dolorida. La Trifaldi atribuye su propia perdición —alcahueta de amores desiguales— a las cualidades poéticas y musicales de don Clavijo:

> Lo que más me hizo postrar y dar conmigo por el suelo fueron unas coplas que le oí cantar una noche desde una reja que caía a una callejuela donde él estaba [...]. Parecióme la trova de perlas, y su voz, de almíbar, y después acá, digo, desde entonces, viendo el mal en que caí por estos y otros semejantes versos, he considerado que de las buenas y concertadas repúblicas se habían de desterrar los poetas, como aconsejaba Platón, a lo menos los lascivos, porque escriben unas coplas, no como las del marqués de Mantua, que entretienen y hacen llorar los niños y a las mujeres, sino unas agudezas que a modo de blandas espinas os atraviesan el alma y como rayos os hieren en ella dejando sano el vestido [...]. Pues ¿qué cuando se humillan a componer un género de verso que en Candaya se usaba entonces, a quien ellos llamaban «seguidillas»? Allí era el brincar de las almas, el retozar de la risa, el desasosiego de los cuerpos y finalmente el azogue de los sentidos (II, 38, p. 1031).

Como señalé a propósito de *Muerte de don Alonso de Aguilar* (III.6), la exaltación de *Marqués de Mantua* como ejemplo de entretenimiento aceptable tiene poca credibilidad en labios de una dueña enloquecida por la poesía, quien salpica su discurso con muestras de lo mismo que condena. Al respecto me interesa resaltar la inclusión de las mujeres dentro del público del romance; los «niños», «mozos» y «viejos» aparecieron en el *Ingenioso hidalgo*, en el preámbulo a la primera cita poética de *Marqués de Mantua* (I, 5, pp. 76–77). En la vida real, las mujeres eran

usuarias habituales del romancero. La mención explícita de ellas tiene por objeto subrayar las supuestas limitación e indefensión del género femenino —equiparable a los niños. La burla radica en que quien hace el llamado a las «buenas y concertadas repúblicas» es un varón perfectamente barbado: el mayordomo del duque.

8. El retablo de maese Pedro

8.1. Romances de Gaiferos y Melisendra, más una jácara quevediana

El retablo de maese Pedro constituye el segundo gran momento del romancero en 1615. Enmarcado por la aventura del rebuzno, el retablo abarca buena parte del capítulo 25 y la totalidad del 26; este último capítulo es el que contiene la representación propiamente dicha y las interpolaciones romancísticas que nos interesan. Una de las singularidades del retablo tiene que ver con el origen de la inspiración cervantina. Al igual que otras partes de la novela, el retablo abreva en fuentes ajenas, en este caso de dos tipos: *a*) las relacionadas con el romancero y *b*) el *Segundo tomo* de Avellaneda.

El rescate de Melisendra —cautiva en tierra de moros— por su esposo Gaiferos se narraba originalmente en *Gaiferos libera a Melisendra* («Assentado está Gayferos / en el palacio real»; *Cancionero de romances* [Amberes s. a.], fol. 55r); la vieja balada juglaresca es la fuente del argumento dramatizado en el retablo de maese Pedro, así como de una de las citas poéticas del trujamán. *Gaiferos libera a Melisendra* fue popularísimo en el Siglo de Oro (Armistead, Silverman y Katz, 2005, pp. 88-91). Completo o a partir de su fragmento más famoso —las quejas de Melisendra—, el poema figura en el *Cancionero musical de Palacio* (principios del Quinientos) —evidencia de su antigüedad—, amén de otros manuscritos (Labrador Herraiz y DiFranco, 1993, p. 54), y se imprimió en numerosos romanceros de bolsillo y pliegos sueltos (Rodríguez Moñino, 1973, vol. 2, p. 324; 1997, núms. 936, 991-1001.5). Abundan las citas parciales de *Gaiferos libera a Melisendra*; también se le hicieron contrahechuras y tuvo derivados en el teatro breve, y pervivió en la tradición oral moderna peninsular y sefardí, indicio claro de su amplia circulación.

La popularidad de *Gaiferos libera a Melisendra* propició el surgimiento de composiciones sobre el mismo asunto en estilos romancísticos distintos o, incluso, moldes poéticos diferentes; por ejemplo, la balada artística

Oíd, señor don Gaiferos o el poema en octavas «Jugando está a las tablas don Gaiferos», ambos enunciados por el trujamán. Consecuencia lógica de esta popularidad extraordinaria fue la parodia del romance viejo o del asunto carolingio desarrollado por este. Góngora fue el autor de la reelaboración burlesca más famosa anterior al segundo *Quijote*: *Desde Sansueña a París* («Desde Sansueña a París / dijo un medidor de tierras»; Góngora, *Romances*, vol. 1, núm. 26), romance fechado en 1588 y en el cual se han visto elementos autobiográficos. La parodia de baladas pasó del romancero nuevo al teatro breve. Unos años después de que Góngora pergeñara *Desde Sansueña a París* se compuso el anónimo «Entremés del rescate de Melisendra», incluido en la *Primera parte de las comedias* de Lope de Vega (Valencia, 1605), entre otras fuentes, y atribuido a Lope e incluso a Cervantes, sin mucho fundamento. Según Eugenio Asensio, la pieza dramática data de entre 1600 y 1604; Asensio consideraba posible que fuera el primer entremés en verso, además del inaugurador en España del teatro burlesco (1965, pp. 72-73)[30].

Ambas parodias, la gongorina y la entremesil, nutrieron el retablo de maese Pedro, sobre todo la última. Con respecto al «Entremés del rescate de Melisendra», Carlos Romero Muñoz apuntó que la piececita fue «tal vez decisiva para la creación del retablo, una vez sometida a un curioso proceso de "desparodización" o, si se prefiere, de recuperación de algunos valores romanceriles»; a pie de página insistía en que Cervantes no trataba «en términos humorísticos» el rescate de Melisendra (1990, p. 101, núm. 29). Como veremos en las páginas que siguen, no cabe duda del influjo del entremés sobre el retablo; tampoco del tratamiento paródico que Cervantes le dio al asunto representado. A diferencia de lo ocurrido con *Diez años vivió Belerma* en la aventura de la cueva de Montesinos, *Desde Sansueña a París* no se interpola realmente en el retablo de maese Pedro, aunque hay un detalle de la reelaboración cervantina que podría haberse inspirado en el poema de Góngora. La influencia de don Luis parece ser sobre todo de carácter general, más el recuerdo del espíritu burlesco del romancero nuevo dirigido al rescate de Melisendra

[30] António Prestes, en *Auto dos cantarinhos*, publicado en 1588, usa el fragmento de las quejas de Melisendra para burlarse del empeño de un sayo (Armistead, Silverman y Katz, 2005, pp. 107-108). Sin embargo, a diferencia del «Entremés del rescate de Melisendra», la parodia de Prestes no atañe al romance completo, y la burla no se dirige directamente a los personajes o a la historia contada en la balada. Entre los derivados de Gaiferos en el teatro breve también se cuenta «Gaiferos y las busconas de Madrid», atribuido a Luis Quiñones de Benavente.

que otra cosa. La ausencia de paralelos textuales me ha hecho excluir a *Desde Sansueña a París* del corpus romancístico del segundo *Quijote*.

Estas fuentes del retablo se complementan con otra de naturaleza muy distinta, en tanto no se asocia con el romancero sino con el libro al que el segundo *Quijote* replica en varios momentos: el *Segundo tomo*, cuya representación de la comedia *El testimonio vengado*, de Lope de Vega, guarda paralelos innegables con el capítulo 26 de la continuación auténtica. Gómez Canseco (2014b, p. 528) y Romero Muñoz (1990, pp. 97-102), entre otros, han defendido el influjo de la representación avellanediana en el retablo cervantino. Incluso quienes se resisten a aceptar las huellas del apócrifo antes del capítulo 59 del segundo *Quijote* conceden que «es sorprendente» la similitud entre los accesos de locura que sufren ambos protagonistas al presenciar sendas *performances* (Pontón, 2015, p. 1534). Volveré sobre el particular. Por el momento me interesa destacar que a Cervantes no le resultaría muy difícil insertar el retablo en el borrador que llevaba escrito: el pasaje no tiene la complejidad de la aventura de la cueva de Montesinos —que, como dije, no se compuso bajo influjo avellanediano— y tampoco altera significativamente el curso narrativo. El retablo no es, como la aventura de la cueva, una subida necesaria para mantener los ánimos del héroe, ni tiene las irradiaciones que tendrá aquella mediante las constantes dudas del héroe sobre la veracidad de la experiencia vivida en el inframundo, el contrapunto en la aventura de Clavileño o el paralelo en la caída en la sima de Sancho Panza. Creo, pues, que las correspondencias entre las reacciones de Martín Quijada y el verdadero don Quijote de la Mancha, aunadas a los jarros desbocados de Mari Gutiérrez y Teresa Panza, indican que Cervantes tomó elementos del *Segundo tomo* al escribir sus capítulos 25 y 26. Me adelanto a subrayar que lo que tenemos en estos capítulos no es tanto una réplica directa a Avellaneda sino un aprovechamiento de elementos intertextuales por parte de Cervantes, unos elementos que resultarían especialmente atractivos para alguien que se había preciado de ser dramaturgo[51]. Con perdón de Menéndez Pidal (1943, p. 41), en este caso, no se trata de una fuente inspiradora por repulsión, sino por atracción.

[51] A propósito de la presencia de la teatralidad en el *Quijote*, en especial en el retablo de maese Pedro, Bruce R. Burningham afirma: «We should not forget that Cervantes originally saw himself (or, at least, wanted to see himself) as a dramatist, and that most of his narrative fiction was not published until relatively late in life» (2003, p. 178).

Cervantes combinó las influencias ajenas para variar lo hecho por sus predecesores. Por un lado, el romancero le dio la libertad necesaria para retomar los dos grandes aciertos de Avellaneda —el teatro dentro de la novela, la reacción del protagonista— y para crear una aventura que rebasara con creces el pasaje del *Segundo tomo*. Es en este sentido, el de la competencia literaria, en el cual podemos hablar de una respuesta al tordesillesco. Inclinado a la intertextualidad, y dramaturgo y entremesista él mismo, Cervantes exhibió aquí el resultado de maximizar el potencial cómico que había descubierto en la escritura ajena. Se trata, pues, de una respuesta muy diferente a las réplicas directas de los capítulos 59, 62, 70 o 74. Por otro lado, el influjo de Avellaneda motivó a Cervantes a introducir en el segundo *Quijote* lo que debió de ser una de las modalidades de transmisión del romancero en la vida real: la dramatización, hasta ahora ausente de los *Quijotes*; sobre todo, ese influjo le ofreció elementos para la reelaboración novedosa de una materia, un asunto y unos personajes que ya contaban con una tradición burlesca —misma que no terminaría con Cervantes (Cortijo Ocaña, 2006, pp. 172-182). Como insinuó Romero Muñoz (1990, p. 101), no es imposible que el ejemplo de *El testimonio vengado* le sugiriera a Cervantes el asunto y una de las fuentes del retablo: el «Entremés del rescate de Melisendra», pues ambas obras se publicaron en la *Primera parte de las comedias* (Valencia, 1605) del Fénix; aún más, en la edición vallisoletana de 1609 van una a continuación de la otra.

En el capítulo 25 del segundo *Quijote*, amo y escudero se alojan en una venta, en la cual también se encuentran —amén del ventero— el primo humanista, el mancebito que va a la guerra y el hombre del pueblo del rebuzno —de quien escucharán la historia de los alcaldes rebuznadores. Entra maese Pedro anunciando la llegada del mono adivino y el retablo de la libertad de Melisendra, para regocijo del ventero, quien resume así las virtudes del espectáculo que animará la noche: «Este es un famoso titerero, que ha muchos días que anda por esta Mancha de Aragón enseñando un retablo de la libertad de Melisendra, dada por el famoso don Gaiferos, que es una de las mejores y más bien representadas historias que de muchos años a esta parte en este reino se han visto» (II, 25, p. 917). Sigue el segmento con las preguntas al mono adivino. En la respuesta a la pregunta de Sancho («qué hace ahora mi mujer Teresa Panza»; II, 25, p. 918), el supuesto intérprete del mono —maese Pedro— incorpora la afición al vino, uno de los rasgos más típicos de Mari Gutiérrez, la esposa del Sancho apócrifo:

—Alégrate, que tu buena mujer Teresa está buena, y esta es la hora en que ella está rastrillando una libra de lino, y, por más señas, tiene a su lado izquierdo un jarro desbocado que cabe un buen porqué de vino, con que se entretiene en su trabajo.

—Eso creo yo muy bien —respondió Sancho—, porque es ella una bienaventurada, y, a no ser celosa, no la trocara yo por la giganta Andandona [...] y es mi Teresa de aquellas que no se dejan mal pasar, aunque sea a costa de sus herederos (II, 25, p. 919).

En ambos *Quijotes* es la única vez que se tacha a la mujer de bebedora, y se hace con dos elementos del *Segundo tomo*: el jarro desbocado y el sacrificio de la economía familiar, incluidos en el retrato de Mari que el Sancho apócrifo preparó para el caballero zaragozano don Carlos: «En llegando a su poder los dos o tres cuartos, luego los deposita en casa de Juan Pérez, tabernero de mi lugar, para llevallos después de agua de cepas en un jarro grande que tenemos, desbocado de puro boquearle ella con la boca» (12, p. 127). El contenido y el tamaño del jarro de Teresa confirman que este procede de Avellaneda, no de la tradición del ajuar de la frontera (paupérrimo) (Altamirano, 2018a, pp. 1060-1061). El jarro de Teresa, pletórico de vino, no puede ser la «alegoría de la miseria» que quiere José Manuel Pedrosa (2015, p. 577).

El final del capítulo 25 precisa que maese Pedro maneja los títeres dentro del retablo; desde afuera, un criado funge como «intérprete y declarador de los misterios de tal retablo» (II, 25, p. 923) y, con una varilla, señala las figuras conforme van saliendo. Aunque en los detalles materiales Cervantes recurrió mucho a su imaginación, este tipo de retablos debió de existir en la vida real. La dramatización de historias carolingias fue común en el área mediterránea. Algunos críticos señalaron la posibilidad de que el teatro de títeres siciliano y napolitano inspirara el retablo cervantino, especialmente en lo que se refiere a la destrucción material del teatrillo (Jerez Gómez, 2012, pp. 198, 201). Según John E. Varey, la idea pudo venirle a Cervantes de una danza o un retablo auténtico (1957, pp. 232-237); para la primera posibilidad dio como evidencia el contrato que describe uno de los componentes del Corpus madrileño de 1609: «Una dança de cascabel yntitulada *Dança de don Gayferos y rescate de Melisendra*, que a de llebar nuebe personajes, quatro franceses y quatro moros y la infanta Melisendra y un castillo encantado y un caballo de papelón pintado y don Gayferos» (citado en Varey, 1957, p. 251). En opinión de Di Stefano, del retablo de maese Pedro «se deduce [...] que

teatralización pudo ser en alguna ocasión la efectiva puesta en escena de un largo romance, o de su tema; o acaso también una recitación del texto a cargo de más de una voz» (1993, p. 56).

El capítulo 26 abunda en interpolaciones poéticas, circunstancia lógica dado que es el que contiene la dramatización romancística. La mayoría de las interpolaciones son de baladas, pero no todas. Por ejemplo, el narrador abre el capítulo con el verso «Callaron todos, tirios y troyanos» (II, 26, p. 924), que en el segundo libro de la *Eneida* marca el momento en el cual Eneas se dispone a contarle a Dido la guerra y destrucción de Troya. Al valerse de la cita épica para describir la expectación del público y los efectos acústicos con los cuales comienza el retablo, el narrador inicia el descenso de estilos —de sublime a bajo— que distinguirá a la representación y que culminará con la destrucción material del teatrillo. El capítulo 26 nos lleva de la *Eneida* al romancero, pasando por la jácara, y del lenguaje caballeresco de *Gaiferos libera a Melisendra* a los coloquialismos del trujamán y los regateos entre don Quijote y maese Pedro. En el capítulo se acumulan cuatro baladas: dos sobre Gaiferos y Melisendra, *Gaiferos libera a Melisendra* y *Oíd, señor don Gaiferos*; una sobre el rey don Rodrigo, *Las huestes de don Rodrigo*, y la jácara quevediana *Carta de Escarramán a la Méndez*. Al igual que las octavas «Jugando está a las tablas don Gaiferos», los romances de Gaiferos y Melisendra se usaron en parodias previas; eran, pues, habituales en las reelaboraciones burlescas del asunto. La novedad cervantina radicó en extender la reelaboración propia a más baladas y situaciones; para lo último fue fundamental el influjo de Avellaneda.

El trujamán empieza la *performance* autorizando el relato que se dispone a contar, recurso común en las narraciones orales:

> Esta verdadera historia que aquí a vuestras mercedes se representa es sacada al pie de la letra de las corónicas francesas y de los romances españoles que andan en boca de las gentes y de los muchachos por esas calles. Trata de la libertad que dio el señor don Gaiferos a su esposa Melisendra, que estaba cautiva en España, en poder de moros, en la ciudad de Sansueña, que así se llamaba entonces la que hoy se llama Zaragoza; y ven vuestras mercedes allí cómo está jugando a las tablas don Gaiferos, según aquello que se canta:
>
> > Jugando está a las tablas don Gaiferos,
> > que ya de Melisendra está olvidado (II, 26, p. 924).

Bruce R. Burningham ha señalado la lentitud con la cual esta introducción se enlaza con la historia que se contará, «pausing, as it does, to pointedly tie itself to the street performances of the ballad tradition and to highlight its predominant balladistic theme» (2003, p. 187). Los preámbulos largos son un recurso bien conocido por los artistas de espacios públicos de todos los tiempos —de los juglares medievales a los cuentacuentos actuales; al primer propósito pragmático: reunir el mayor número de personas, o sea remuneradores, se suma otro: convencer al público de que vale la pena quedarse y presenciar el espectáculo anunciado. El trujamán conoce su oficio, uno que le concede amplias libertades. En realidad, la dramatización no abreva en las crónicas francesas, aunque semejante exageración tampoco es ajena a las narraciones orales y, en cambio, coincide con los titulares de ciertas publicaciones romancísticas, por ejemplo la varias veces reimpresa antología de Sepúlveda: *Recopilación de romances viejos, sacados de las corónicas españolas, romanas y troyanas* o, en otras ediciones, *Cancionero de romances sacados de las corónicas antiguas de España* (Rodríguez Moñino, 1973, vol. 1, núms. 66, 69)[32]. El carácter escrito-oral con el cual el trujamán quiere apoyar la autoridad de su relato («al pie de la letra», «que andan en boca [...] por esas calles») es otra prueba de la complementariedad entre la tradición oral y la manuscrita o impresa que caracteriza al romancero de los *Quijotes*.

«Jugando está a las tablas don Gaiferos» es un poema en octavas publicado en el *Dechado de colores. Cancionero de amadores y dechado de colores, en el qual se contienen muchos villancicos y un romance nuevo, con unas octavas. Compuesto por Melchior Horta, agora nuevamente a petición de un amigo suyo* (*Pliegos Milán*, vol. 2, pp. 231-232). Con argumentos sólidos, García de Enterría defendió la autoría de Juan Timoneda para el «Dechado» y de Horta para el romance *Sangrientas las hebras de oro* y las «Octavas de don Gayferos» (1973, p. 34). «Jugando está a las tablas don Gaiferos» también se registró en varios cancioneros manuscritos (Labrador Herraiz y DiFranco, 1993, p. 162), y formó parte de la representación del «Entremés del rescate de Melisendra». En la pieza dramática Gaiferos juega para aliviar la tristeza que le provoca la ausencia de Melisendra; por la misma

[32] Para las ediciones de la antología de Sepúlveda, ver Rodríguez Moñino, 1973, vol. 1, núms. 62-75, y Garvín, 2018, pp. 72-88. Los titulares de algunos pliegos sueltos insinúan fuentes cronísticas: *Siete romances de diversas hystorias sacados, Siguense siete romances sacados de las historias antiguas de España* (Rodríguez Moñino, 1997, núms. 1060, 1071).

razón, le pide a un músico que cante: «Cantará el músico "Jugando está a las tablas don Gaiferos", etc., y saldrá el Emperador y Valdovinos», reza la acotación (p. 1842). En el retablo cervantino el *verbum dicendi* del trujamán («aquello que se canta»; II, 26, p. 924) confirma, una vez más, que la poesía áurea, incluso la culta, se componía para ejecutarse oralmente, cantada o recitada, y no para leerse en silencio y a solas (Frenk, 1997, pp. 30-32, 70-71); menos común era la lectura de poesía en voz alta, como señalé en el capítulo I. El detalle es importante si consideramos que parte de las estrategias de esta clase de representaciones consistiría en jugar con los tonos de la voz, por ejemplo, en pasar de la recitación al canto al enunciar «Jugando está a las tablas don Gaiferos» o, más adelante, en fingir una voz femenina para introducir el fragmento con las quejas de Melisendra. El interés por presenciar el retablo no radicaría en escuchar una historia que más de uno conocería —el ventero, entre otros— sino en la particular reelaboración de ella[53]. A la maestría verbal del trujamán, la reelaboración sumaría recursos multimedia que apelaban tanto a la vista como al oído: títeres, escenografía y gestos en el primer caso; entonación, instrumentos musicales y ruidos de batallas en el segundo.

A las octavas sucede la historia propiamente dicha, con la presentación gradual de los personajes:

> Y aquel [...] que allí asoma con corona en la cabeza y ceptro en las manos es el emperador Carlomagno, padre putativo de la tal Melisendra, el cual, mohíno de ver el ocio y descuido de su yerno, le sale a reñir; y adviertan con la vehemencia y ahínco que le riñe, que no parece sino que le quiere dar con el ceptro media docena de coscorrones, y aun hay autores que dicen que se los dio, y muy bien dados; y después de haberle dicho muchas cosas acerca del peligro que corría su honra en no procurar la libertad de su esposa, dicen que le dijo: «Harto os he dicho: miradlo» (II, 26, pp. 924-925).

A partir de este momento, la dramatización se apoya en el argumento de *Gaiferos libera a Melisendra*, enriquecido con detalles de alguna otra balada y, sobre todo, del «Entremés del rescate de Melisendra»; continúan las citas poéticas, ahora en la modalidad de recitación. Atribuido a

[53] Maese Pedro «lo primero que hacía era mostrar su retablo, el cual unas veces era de una historia y otras de otra, pero todas alegres y regocijadas y conocidas» (II, 27, p. 935). Confirmación de que la historia de Gaiferos y Melisendra se supone conocida por el público.

Miguel Sánchez y, con menos fundamento, a Góngora (*Romances*, vol. 3, pp. 183-185), *Oíd, señor don Gaiferos* («Oýd, señor don Gaiferos, / lo que, como amigo, os hablo»; *Romancero general*, fol. 44r), se publicó en varios *Cuadernos* y *Flores de romances* (Rodríguez Moñino, 1973, vol. 2, p. 649; 1997, núms. 1123, 1146), de donde pasó al *Romancero general* (1600, 1602). En la balada artística un amigo incita a Gaiferos a rescatar a Melisendra arguyendo el peligro de una infidelidad femenina con un moro. Es evidente que el trujamán tiene en mente este poema al resaltar idéntico peligro antes de introducir la cita poética. Tanto Góngora como el «Entremés del rescate de Melisendra» se explayaron en la ligereza femenina; el entremés interpolaba cuatro veces el verso «Harto os he dicho: miradlo», en boca de distintos pares de Francia (pp. 1846-1847). Rodríguez Marín señaló el «error» del trujamán al asignarle el octosílabo a Carlomagno (citado en Góngora, *Romances*, vol. 3, p. 185), pero todo el retablo va de chunga; por lo demás, el verso se usó como elemento fraseológico del idioma (Correas, *Vocabulario de refranes*, p. 382; Menéndez Pidal, 1968b, vol. 2, p. 180).

La dramatización también se distinguirá por la alternancia de un estilo más o menos serio con otro bajo, en lenguaje y acciones. El párrafo que acabo de citar puede servir de ejemplo. En *Gaiferos libera a Melisendra* el protagonista es un héroe que necesita restaurar su legitimidad moral, perdida en diversiones palaciegas y la indiferencia hacia el destino de su esposa, ambas cuestionadas por el clan (Di Stefano, 1993, p. 391, núm. 1); en la balada juglaresca Carlomagno se dirige a su yerno en los siguientes términos:

> Si assí fuéssedes, Gayferos, para las armas tomar,
> como soys para los dados y para las tablas jugar:
> vuestra esposa tienen moros yríadesla a buscar.
> Pésame a mí por ello, porque es mi hija carnal;
> de muchos fue demandada y a nadie quiso tomar,
> pues, con vos casó por amores, amores la ayan de sacar;
> si con otro fuera casada no estuviera en catividad
> (*Cancionero de romances* [Amberes s. a.], fol. 55r-55v).

El ofensivo reproche del emperador devino gráfica reprimenda en el retablo, cuya burla se acentúa con la coletilla del trujamán sobre las autoridades que certificaron el castigo; a la vez, esos *coscorrones* «muy bien dados» (II, 26, p. 925) alternan con el cultismo *putativo*, que, lejos de elevar, rebaja aún más la materia caballeresca al sugerir la ligereza sexual

de Melisendra, explotada por *Desde Sansueña a París* y el «Entremés del rescate de Melisendra». Ante esos coscorrones, discrepo de Emma Nishida, según quien, en el segundo *Quijote*, «la figura de Gaiferos se mantiene tal y como aparece en los romances viejos, sin ninguna modificación ridiculizadora» (2005, p. 1270), aunque sí es cierto que se trata de notas menores comparadas con el Gaiferos defecando de Góngora o la ridícula figura entremesil. También es cierto que el Gaiferos del retablo sale mejor librado que Carlomagno y, sobre todo, que Melisendra, a quien Cervantes cargó las tintas.

En *Gaiferos libera a Melisendra* el reproche del emperador produce el efecto deseado: Gaiferos no solo deja de jugar, sino que se siente tentado a arrojar el tablero, sin llegar a hacerlo en consideración a Guarinos, su compañero de juego[54]. En cambio, en el retablo Gaiferos sí «arroja [...] lejos de sí el tablero y las tablas» (II, 26, p. 925); la coincidencia de este detalle con ciertas versiones tradicionales modernas ha hecho pensar que Cervantes conocía una versión diferente a las antiguas conservadas (Amistead, Silverman y Katz, 2005, pp. 74-75; Menéndez Pidal, 1968b, vol. 1, p. 288). Al igual que en la balada juglaresca, el Gaiferos cervantino rehúsa la compañía de Roldán para rescatar a Melisendra: «Dice que él solo es bastante para sacar a su esposa, si bien estuviese metida en el más hondo centro de la tierra» (II, 26, p. 925)[55]. El símil usado por Gaiferos recuerda la empresa que don Quijote cree haber llevado a cabo apenas unos capítulos antes. Parte Gaiferos y el trujamán traslada al público a Zaragoza y a la visión de Melisendra[56]. En *Gaiferos libera a Melisendra* un cristiano cautivo informa a Gaiferos que el rey Almanzor tiene cautiva a una cristiana, francesa y de gran linaje, a quien quiere como a su propia hija y a quien pretenden muchos reyes moros; en un momento

[54] «Gayferos, desque esto vido, / movido de gran pesar, // levantose del tablero, / no queriendo más jugar, // y tomáralo en las manos / para averlo de arrojar, // sino por el que con él juega / que era hombre de linaje: // jugaba con él Guarinos, / almirante de la mar» (*Cancionero de romances* [Amberes s. a.], fol. 55v).

[55] En el romance Gaiferos y Roldán intercambian dimes y diretes sobre el préstamo de las armas y el caballo. Roldán concede el préstamo y ofrece su compañía, rehusada por Gaiferos, un héroe que se siente seriamente cuestionado por sus pares: «Mercedes —dixo Gayferos— / de la buena voluntad. // Solo me quiero yr, solo, / para averla de sacar: // nunca me dirá ninguno / que me vido ser cobarde» (*Cancionero de romances* [Amberes s.a.], fol. 57r).

[56] Como señala la anotación, Sansueña (*Sansoigne*) era Sajonia, no Zaragoza (II, 26, p. 924, núm. 3).

posterior de la balada, Melisendra declara a su esposo, sin reconocerlo, que quieren convertirla al Islam y casarla con un moro[57]. El retablo transforma el pormenor en acoso; el rey es ahora Marsilio:

> ¿No veen aquel moro que callandico y pasito a paso, puesto el dedo en la boca, se llega por las espaldas de Melisendra? Pues miren cómo la da un beso en mitad de los labios, y la priesa que ella se da a escupir y a limpiárselos con la blanca manga de su camisa, y cómo se lamenta y se arranca de pesar sus hermosos cabellos, como si ellos tuvieran la culpa del maleficio. Miren también cómo aquel grave moro que está en aquellos corredores es el rey Marsilio de Sansueña, el cual, por haber visto la insolencia del moro, puesto que era un pariente y gran privado suyo le mandó luego prender, y que le den docientos azotes, llevándole por las calles acostumbradas de la ciudad,
>
> con chilladores delante
> y envaramiento detrás;
>
> y veis aquí donde salen a ejecutar la sentencia, aún bien apenas no habiendo sido puesta en ejecución la culpa, porque entre moros no hay «traslado a la parte», ni «prueba y esteso», como entre nosotros (II, 26, pp. 925-926).

De acuerdo con la anotación, «el nombre del rey moro —no mencionado en el romance— procede seguramente de la poesía épica italiana», pues «no aparece en los romances» (II, 26, p. 925, núm. 9); son afirmaciones que deben corregirse. El rey Marsín no solo es personaje del romancero viejo (Menéndez Pidal, 1968b, vol. 1, pp. 246-248), sino que, con la variante francesa del antropónimo, *Marsilio*, aparece en baladas artísticas, como vimos a propósito de Avellaneda[58]. La cita poética del trujamán procede de la jácara *Carta de Escaramán a la Méndez* («Ya está guardado en la trena / tu querido Escarramán»; Quevedo, *Poesía burlesca*, vol. 2, p. 1), el exponente más célebre de este subgénero del romancero nuevo:

[57] Melisendra pide al recién llegado que le informe a Gaiferos, o a los pares de Francia y al emperador: «Que si presto no me sacan / mora me quieren tornar: // casarme han con el rey moro / que está allende la mar; // de siete reyes moros / reyna me hazen coronar; // según los reyes que me traen / mora me harán tornar» (*Cancionero de romances* [Amberes s. a.], fol. 60r).

[58] Entre otras, recuérdense las que comienzan «Con tres mil y más leoneses / dexa la ciudad Bernardo», «Las varias flores despoja / del rocío aljofarado» y «Con crespa y dorada crin / del hondo mar se levantan» (Menéndez Pidal *et al.*, 1957, pp. 231-234, 239-241).

Y otra mañana a las once,
víspera de san Millán,
con chilladores delante
y envaramiento detrás,
a espaldas vueltas me dieron
el usado centenar
(Quevedo, *Poesía burlesca*, vol. 2, p. 5).

La jácara de Francisco de Quevedo se publicó —póstuma— en *Parnaso español, monte en dos cumbres dividido, con las nueve musas castellanas* (Madrid, 1648), pero antes circuló por otros medios. Datado hacia 1610-1612 (Cervantes, *Entremeses*, p. 27, núm. 268), el poema fue popular a morir (Menéndez Pidal, 1968b, vol. 2, pp. 200-202); Lope de Vega se contó entre sus tempranos admiradores, lo mismo que Avellaneda y Cervantes. Una divinización del Fénix se imprimió en el pliego suelto *Segunda parte del desengaño del hombre* (Salamanca, 1613); hay más referencias a la jácara en otras obras lopescas (Cervantes, *Entremeses*, p. 28, núm. 304). La mondonguera del *Segundo tomo*, Bárbara de Villatobos, se refiere a su amante —estudiante pícaro y ladrón— como «mi Escarramán» (31, p. 332). Cervantes fue más lejos e hizo de Escarramán un personaje del *Rufián viudo* (Madrid, 1615), donde el jaque recibe noticias de su extraordinaria fama, superior a la de otro romance célebre, *Ensíllenme el potro rucio*, de Lope:

Ya te han puesto en la horca los farsantes.
Los muchachos han hecho pepitoria
de todas tus medulas y tus huesos.
Hante vuelto divino, ¿qué más quieres?
Cántate por las plazas, por las calles.
Báilante en los teatros y en las casas.
Has dado que hacer a los poetas
más que dio Troya al mantüano Títiro.
Óyente resonar en los establos.
Las fregonas te lavan en el río.
Los mozos de caballos te almohazan.
Túndete el tundidor con sus tijeras.
Muy más que el potro rucio eres famoso
(*Entremeses*, pp. 28-29).

La jácara era, pues, cara a Cervantes. De hecho, entre los romances nuevos ajenos, es el único de autor conocido que inequívocamente figura en los *Quijotes*. El contexto del *Rufián viudo* justificaba la presencia de Escarramán. En el caso del retablo, la cita poética del trujamán superpone el ambiente del hampa al mundo caballeresco de *Gaiferos libera a Melisendra*. En el segundo *Quijote* el lenguaje coloquial y las acciones bajas —escupir, limpiarse la boca con la manga— que el muchacho ha venido alternando con contrapartes más o menos serias —segmento de los cabellos— dan paso a la germanía plena[59]. Al equiparar al privado de Marsilio con Escarramán, reo de cien azotes y futuro galeote, el ingenioso trujamán ha arrojado la sombra de la Mendez sobre Melisendra. Los comentarios sobre los procesos judiciales de los moros no hacen más que contribuir al ridículo. Tras la reconvención de don Quijote, el trujamán introduce a Gaiferos y, con él, la oportunidad para interpolar —por fin— los versos de la balada en cuyo argumento se basa la dramatización:

> Esta figura que aquí parece a caballo, cubierta con una capa gascona, es la mesma de don Gaiferos; aquí su esposa, ya vengada del atrevimiento del enamorado moro, con mejor y más sosegado semblante se ha puesto a los miradores de la torre, y habla con su esposo creyendo que es algún pasajero, con quien pasó todas aquellas razones y coloquios de aquel romance que dicen:
>
> Caballero, si a Francia ides,
> por Gaiferos preguntad
>
> las cuales no digo yo ahora, porque de la prolijidad se suele engendrar el fastidio. Basta ver cómo don Gaiferos se descubre, y que por los ademanes alegres que Melisendra hace se nos da a entender que ella le ha conocido, y más ahora que veemos se descuelga del balcón para ponerse en las ancas del caballo de su buen esposo. Mas ¡ay, sin ventura! que se le ha asido una punta del faldellín de uno de los hierros del balcón, y está pendiente en el aire, sin poder llegar al suelo. Pero veis cómo el piadoso cielo socorre en las mayores

[59] Es muy posible que *Gaiferos libera a Melisendra* sugiriera el detalle burlesco de la manga. En el romance, durante la huida, Gaiferos pelea con muchos moros; al ver las armas del caballero llenas de sangre, Melisendra se ofrece a confeccionar un torniquete: «Con las mangas de mi camisa / vos las quiero yo apretar [las heridas]; // con la toca, que es más grande, / yo os las entiendo sanar» (*Cancionero de romances* [Amberes s. a.], fol. 63r). Oferta innecesaria dados los poderes extraordinarios de la espada de Roldán, «el encantado», prestada a Gaiferos.

necesidades, pues llega don Gaiferos y, sin mirar si se rasgará o no el rico faldellín, ase della y mal su grado la hace bajar al suelo y luego de un brinco la pone sobre las ancas de su caballo, a horcajadas como hombre, y la manda que se tenga fuertemente y le eche los brazos por las espaldas, de modo que los cruce en el pecho, porque no se caiga, a causa que no estaba la señora Melisendra acostumbrada a semejantes caballerías (II, 26, pp. 926-927).

El trujamán despacha el pasaje más famoso de *Gaiferos libera a Melisendra* con dos octosílabos, actitud que —en principio— concuerda con la admonición que acaba de recibir de don Quijote y maese Pedro. Se trata, no obstante, de otra broma, pues la censura de la prolijidad se aplica a la recitación de la balada pero no a los pormenores de la huida de los esposos, en los cuales se explaya el muchacho. Por lo demás, el fragmento que comienza «Cavallero, si a Francia ydes / por Gayferos preguntad» (*Cancionero de romances* [Amberes s. a.], fol. 59v) fue popularísimo en la época, tanto que circuló de manera independiente. En la vida real el público de un retablo como este seguramente conocía *Gaiferos libera a Melisendra* o, por lo menos, el fragmento de las quejas femeninas; bastarían, pues, unos cuantos octosílabos para suscitar el recuerdo de la escena. En el manuscrito 4.117 de la Biblioteca Nacional de Madrid, base de la edición crítica preparada por Gonzalo Pontón y Agustín Sánchez Aguilar, el «Entremés del rescate de Melisendra» incluye los mismos versos que el retablo cervantino; las versiones impresas, y derivados como el manuscrito Res. 88, alargan la cita a cuatro versos: «Caballero, si a Francia ides, / por Gaiferos preguntá; // decilde que la su esposa / se le envía a visitar [por *encomendar*]» (p. 1852, núm. 438). Tal vez la parquedad del trujamán cervantino obedecía también al deseo de apartarse de las parodias previas, sobre todo porque el segmento que nos ocupa aprovechaba varios elementos de ellas.

En las versiones antiguas de *Gaiferos libera a Melisendra* la cautiva baja las escaleras para reunirse con su esposo, mientras que, en el retablo, «se descuelga del balcón» (II, 26, p. 927)[60]. En algunas versiones tradicionales modernas de *Gaiferos libera a Melisendra* la mujer salta de un balcón o una ventana, circunstancia que ha hecho pensar que Cervantes conocía

[60] «Tirose de la ventana, / la escalera fue a tomar; // saliose para la plaça / donde lo vido estar. // Gayferos, que venir la vido, / presto la fue a tomar; // abraçala con sus braços / para averla de besar» (*Cancionero de romances* [Amberes s.a.], fol. 60v). Otras versiones leen: «Dexose de la ventana», etc. (Di Stefano, 1993, núm. 144).

una versión distinta a las quinientistas conservadas, misma que sería la fuente de la variante exhibida por las tradicionales modernas (Amistead, Silverman y Katz, 2005, pp. 75-78; Menéndez Pidal, 1968b, vol. 1, p. 288). No obstante, la Melisendra que salta está en el «Entremés del rescate de Melisendra», en el cual también figura el juego con las consecuencias del salto:

GAIFEROS: Bajá, señora, bajá.
MELISENDRA: ¡Parecérseme han las piernas!
GAIFEROS: Yo os cubriré las cavernas.
MELISENDRA: Por ese postigo entrá.
GAIFEROS: Ya entro. ¡Ah, palabras tiernas!
MELISENDRA: Mirá, mi bien, que no hay cuerda, ¿cómo me recogeréis?

Éntrase don Gaiferos y sale luego con Melisendra a las ancas del caballo, y los moros tocan a rebato (pp. 1853-1854).

Un correo le reseña la huída al emperador:

Arrójose ella del muro,
no se quebró la cabeza,
que la recogió en sus brazos
don Gaiferos (p. 1856).

El paralelo muestra que Cervantes se inspiró en el entremés para colgar a su Melisendra del faldellín, una situación que no podía menos que exhibir las piernas de la títere; recordemos que al alcalaíno le encanta poner en evidencia las piernas femeninas: las de Dorotea, en el *Ingenioso hidalgo*, y las de la duquesa y las mujeres Panza, en el segundo *Quijote*, dan cuenta de ello. Por otra parte, el comentario con el cual Gaiferos rechaza la compañía de Roldán («él solo es bastante para sacar a su esposa, si bien estuviese metida en el más hondo centro de la tierra»; II, 26, p. 925) y el faldellín enlazan el retablo con la aventura de la cueva de Montesinos (III.7.2.2). La reacción de Quijada ante la representación de *El testimonio vengado* es el origen de la que tendrá el don Quijote auténtico poco después. A la vez, los nexos con la cueva hacían más verosímil el que la mente alterada del hidalgo tomara al pie de la letra la persecución de la morisma: para alguien que cree haber

descendido al inframundo a causa de una mujer, la necesidad de ayudar a quien sí consuma el rescate era imperiosa; sobre todo, si ambas damas visten faldellines.

En cambio, el poco decoroso estilo de montar de Melisendra fue motivado por la insistencia de *Desde Sansueña a París* en la cabalgadura femenina. No es que en el romance gongorino se diga que Gaiferos hace montar a Melisendra «a horcajadas como hombre» (II, 26, p. 927), como sucede en el retablo, pero Góngora se regodeó en los juegos de palabras sobre las desventajas o ventajas de montar por parte de la dama. Después de treinta días a caballo: «Contemple cualquier cristiano / cuál llevaría la francesa / las que el griego llama nalgas, / y el francés, asentaderas»; mientras Gaiferos defeca, su acompañante, Pierres, dice a Melisendra que la escasez de varones, a causa de las guerras, dejó a las damas de la corte hambrientas de sexo: «Venturosa fuiste tú, / que tuviste en esta era / un moro para la brida / y otro para la jineta» (Góngora, *Romances*, vol. 1, núm. 26). Más que interpolación propiamente dicha, la influencia de *Desde Sansueña a París* consistió en despertar el interés de Cervantes hacia un pormenor susceptible de seguirse explotando cómicamente. Una nota más al respecto: Góngora tampoco estaba creando de la nada. En *Gaiferos libera a Melisendra* el caballo con el cual Gaiferos rescata a su esposa recibe singular atención; a más de un contemporáneo le sorprendería que, en plena huida, sea Melisendra quien tenga que decirle al caballero cómo estimular las extraordinarias habilidades del caballo de Roldán[61]. Creo, pues, que Góngora retomó el detalle para aplicarlo a sus propósitos burlescos.

De vuelta al retablo, el trujamán refiere el descubrimiento de la huida de la pareja y la persecución de esta por los moros. La incongruencia del muchacho (campanas en las mezquitas) genera puntillosos reparos

[61] Melisendra, quien cree que van sobre la cabalgadura de Gaiferos, expresa en voz alta su deseo de montar el caballo de Roldán: «—Muchas vezes le oý dezir [a Roldán], / en palacio del emperante, // que si se hallava cercado / de moros en algún lugar: // al caballo aprieta la cincha / y afloxávale el petral, // hincávale las espuelas / sin ninguna piedad; // el cavallo es esforçado, / de otra parte va a saltar.— // Gayferos, de que esto oyó, / presto se fuera apear; // al cavallo aprieta la cincha / y afiórale el petral; // sin poner pie en el estribo / encima fue a cavalgar, // y Melisendra a las ancas, / que presto las fue a tomar; // el cuerpo le da por la cintura / porque le pueda abraçar; // al caballo hinca las espuelas / sin ninguna piedad» (*Cancionero de romances* [Amberes s. a.], fol. 61r-61v). Cervantes conservó el detalle del abrazo.

por parte de don Quijote y un comentario mediador de maese Pedro, en el cual se ha visto una posible crítica a la comedia nueva. El trujamán sube el tono después de la interrupción: «Miren cuánta y cuán lucida caballería sale de la ciudad en siguimiento de los dos católicos amantes, cuántas trompetas que suenan, cuántas dulzainas que tocan y cuántos atabales y atambores que retumban. Témome que los han de alcanzar y los han de volver atados a la cola de su mismo caballo, que sería un horrendo espectáculo» (II, 26, p. 928). A don Quijote «pareciole ser bien dar ayuda a los que huían, y levantándose en pie», grita:

> No consentiré yo que en mis días y en mi presencia se le haga superchería a tan famoso caballero y a tan atrevido enamorado como don Gaiferos. ¡Deteneos, mal nacida canalla, no le sigáis ni persigáis; si no, conmigo sois en batalla!
>
> Y, diciendo y haciendo, desenvainó la espada y de un brinco se puso junto al retablo, y con acelerada y nunca vista furia comenzó a llover cuchilladas sobre la titerera morisma, derribando a unos, descabezando a otros, estropeando a este, destrozando a aquel, y, entre otros muchos, tiró un altibajo tal, que si maese Pedro no se abaja, se encoge y agazapa, le cercenara la cabeza con más facilidad que si fuera hecho de masa de mazapán (II, 26, pp. 928-929).

En el capítulo 27 del *Segundo tomo* una compañía de representantes ensaya *El testimonio vengado* en una venta cerca de Alcalá; en la comedia lopesca un hijo acusa a la reina —su madre— de cometer adulterio con un criado. Al ver a la actriz que personifica a la reina muy afligida y advertir que no hay nadie «quien defendiese su causa», Quijada «se levantó con una repentina cólera» para interrumpir el ensayo; primero con palabras y, después, con acciones:

> —Esto es una grandísima maldad, traición y alevosía, que, contra Dios y toda ley, se hace a la inocentísima y castísima señora reina; y aquel caballero que tal testimonio le levanta es traidor, fementido y alevoso, y, por tal, le desafío y reto luego aquí a singular batalla, sin otras armas más de las con que ahora me hallo, que son sola espada.
>
> Y, diciendo esto, metió mano con increíble furia y comenzó a llamar al que levantaba el testimonio, que era un buen representante, el cual, riéndose con todos los demás de la necia cólera de don Quijote, se puso en medio con su espada desnuda, diciéndole que aceptaba la batalla para la corte, delante de su Majestad con solo veinte días de plazo (27, p. 296).

Los paralelos entre los pasajes avellanediano y cervantino son innegables. Tanto en el *Segundo tomo* como en el segundo *Quijote* se presentan casos de metaliteratura bajo la misma modalidad, la del teatro dentro de la novela, y casi en el mismo número de capítulo; las dos representaciones tienen lugar en el espacio de una venta; ambos protagonistas confunden la ficción dramatizada con la realidad y se involucran en la historia para defender a personajes en situación de riesgo; los dos interrumpen la representación poniéndose de pie, para pasar a las palabras y, después, a las acciones. Hasta aquí los paralelos. Los incidentes tienen implicaciones distintas en las dos obras. En el *Segundo tomo* la burla se dirige directamente a Quijada aprovechando la obsesión de este por los desafíos; a la cita con Bramidán de Tajayunque en Madrid se suma ahora la del alevoso príncipe, hijo de la reina. Al intensificar las acciones de su protagonista, Cervantes prolongó el juego con el teatro dentro de la novela; la destrucción material del teatrillo le permitió expander la parodia de la épica de una manera novedosa, distinta a las utilizadas por reelaboraciones previas de la historia de Gaiferos y Melisendra.

A pesar de las súplicas de maese Pedro, don Quijote continúa hasta dar «con todo el retablo en el suelo, hechas pedazos y desmenuzadas todas sus jarcias y figuras, el rey Marsilio malherido, y el emperador Carlomagno, partida la corona y la cabeza en dos partes» (II, 26, p. 929). Al ligero sosiego del hidalgo sucede el lamento de maese Pedro, con una cita de *Las hueستes de don Rodrigo* que analizaré en el siguiente apartado. El titiritero logra sacar a don Quijote de su confusión y, tras atribuir el trance a los encantadores, el último se ofrece a indemnizar al primero. La degradación de la historia de Gaiferos y Melisendra llega a su punto culminante con el avalúo de los daños. El proceso, que imita una transacción comercial en serio, es ridículo a más no poder. Con Sancho y el ventero como «mediaderos y apreciadores», maese Pedro tasa las figuras de pasta resaltando su calidad de personajes carolingios; el hecho, en sí burlesco, se agudiza con el énfasis en los daños y el precio de la reparación: Marsilio de Zaragoza, «con la cabeza menos», se valora en cuatro reales y medio; el «partido emperador Carlomagno», en cinco y un cuartillo, y Melisendra, «sin narices y [con] un ojo menos», en dos reales y doce maravedíes (II, 26, pp. 931-932). La perla que remata la parodia es el regateo entre don Quijote y el titiritero a propósito de la figura que, en la balada, le permitió a Gaiferos recuperar la legitimación moral que tanto necesitaba. Don Quijote ha vuelto a «izquierdar» e imagina a Melisendra, con su esposo, cerca de Francia; ante sus protestas

(«no hay para qué venderme a mí el gato por liebre, presentándome aquí a Melisendra desnarigada»), maese Pedro convierte a Melisendra en «alguna de las doncellas que la servían» (II, 26, p. 932), con la consecuente rebaja en la tasa: sesenta maravedíes. Es muy posible que este regateo derive de una burla con el dinero presente en el «Entremés del rescate de Melisendra». En ciertas versiones de la piececita Gaiferos pide prestado «hasta un millón de dineros» para el viaje a Sansueña; Roldán dice que es mucho y Gaiferos ofrece sus caballos como prenda de empeño; más adelante, Oliveros sugiere empeñar un antojo. Los caballos como garantía del préstamo y los pares aportando dinero también aparecen en el manuscrito 4.117 (pp. 1847-1849).

El avalúo del retablo concluye sin que don Quijote se haya distanciado completamente de la historia representada: «Docientos [reales] diera yo ahora en albricias a quien me dijera con certidumbre que la señora doña Melisendra y el señor don Gaiferos estaban ya en Francia y entre los suyos» (II, 26, p. 933). El hidalgo no olvidará el final feliz del romance. En el capítulo 64, en Barcelona, *Gaiferos libera a Melisendra* le servirá de modelo a don Quijote para ofrecerse a rescatar a don Gaspar Gregorio, el caballero cristiano enamorado de la morisca Ana Félix, o sea, la hija de Ricote:

> Dijo don Quijote a don Antonio que el parecer que habían tomado en la libertad de don Gregorio no era bueno, porque tenía más de peligroso que de conveniente, y que sería mejor que le pusiesen a él en Berbería con sus armas y caballo, que él le sacaría a pesar de toda la morisma, como había hecho don Gaiferos a su esposa Melisendra.
>
> —Advierta vuestra merced —dijo Sancho, oyendo esto— que el señor don Gaiferos sacó a su esposa de tierra firme y la llevó a Francia por tierra firme; pero aquí, si acaso sacamos a don Gregorio, no tenemos por dónde traerle a España, pues está la mar en medio (II, 64, pp. 1263-1264).

La puntualización de Sancho confirma que el escudero conoce la balada o, por lo menos, recuerda la historia representada en el retablo. Don Quijote sabe que don Gregorio se quedó en Berbería disfrazado de mujer y, como tal, destinada «al Gran Señor» (II, 63, p. 1260); al equipararse con Gaiferos, y a don Gregorio con Melisendra, el manchego continúa la feminización del enamorado de Ana Félix, en ese traslape de géneros sexuales tan del gusto de Cervantes.

8.2. Caída de príncipes

En la aventura de los galeotes se ha visto una alusión a *Amores trata Rodrigo* (Nishida, 2004, p. 1580); no obstante, las identificaciones seguras de los romances del rey don Rodrigo se encuentran en el segundo *Quijote*. Las dos baladas interpoladas en la continuación auténtica, *Las huestes de don Rodrigo* y *Penitencia del rey don Rodrigo*, se relacionan con la caída de príncipes, «tema privilegiado del didascalismo medieval y muy del gusto de la colectividad» (Di Stefano, 1993, p. 321, núm. 13); de ahí que no sorprenda que ambas se reciten frente a Sancho Panza, como preparando la caída —simbólica y literal— del futuro gobernador, antes de que él mismo las invoque tras la experiencia de Barataria.

8.2.1. *Las huestes de don Rodrigo*

En el capítulo 26, don Quijote de la Mancha se vanagloria de la oportuna destrucción del retablo de maese Pedro, la cual no solo ha facilitado la huida de Gaiferos y Melisendra, sino que confirma la necesidad de reinstaurar la caballería andante. A las *vivas* a esta última que lanza el manchego, responde el titiritero:

> ¡Viva enhorabuena —dijo a esta sazón con voz enfermiza maese Pedro—, y muera yo!, pues soy tan desdichado, que puedo decir con el rey don Rodrigo:
>
> Ayer fui señor de España,
> y hoy no tengo una almena
> que pueda decir que es mía.
>
> No ha media hora, ni aun un mediano momento, que me vi señor de reyes y de emperadores, llenas mis caballerizas y mis cofres y sacos de infinitos caballos y de innumerables galas, y agora me veo desolado y abatido, pobre y mendigo [...]. En fin, el Caballero de la Triste Figura había de ser aquel que me había de desfigurar las mías.
>
> Enterneciose Sancho Panza con las razones de maese Pedro y díjole:
>
> —No llores, maese Pedro, ni te lamentes, que me quiebras el corazón (II, 26, p. 930).

Sancho Panza se hace eco de un personaje de *Penitencia del rey don Rodrigo*; volveré sobre el particular. Según dije a propósito de *Amores*

trata Rodrigo («Amores trata Rodrigo, / descubierto a su cuydado»; *Pliegos Cracovia*, vol. 2, p. 108), aprovechado en el *Segundo tomo*, casi todos los romances dedicados al rey godo derivan de la *Crónica sarracina* (*ca.* 1430) de Pedro del Corral; es también el caso de las baladas interpoladas en el segundo *Quijote*. Los versos que recita el titiritero son una versión abreviada del pasaje más célebre de *Las huestes de don Rodrigo* («Las huestes de don Rodrigo / desmayavan y huýan»; *Cancionero de romances* [Amberes s. a.], fol. 127r), romance ya tradicionalizado en el Siglo de Oro, tanto que puede considerarse viejo. Al contemplar, desde lo alto de un cerro, el campo de batalla y las consecuencias de la derrota, el rey llora y se lamenta: «Ayer era rey d'España, / oy no lo soy de una villa; // ayer villas y castillo, / oy ninguno poseía; // ayer tenía criados / y gente que me servía, // oy no tengo una almena / que pueda dezir que es mía» (*Cancionero de romances* [Amberes s. a.], fol. 127v). El poema figura en varios romanceros de bolsillo y un par de pliegos sueltos (Rodríguez Moñino, 1973, vol. 2, p. 557; 1997, núms. 673–674); además, hay una versión tradicional moderna, recogida en Galicia en 1904 (Menéndez Pidal *et al.*, 1957, pp. 48–49). En ciertas fuentes áureas *Las huestes de don Rodrigo* se publicó antecedida por otra balada del mismo ciclo, *Profecía de la pérdida de España* («Los vientos eran contrarios, / la luna estava crescida»; *Pliegos Madrid*, vol. 3, p. 169)[62]. Los octosílabos de *Las huestes de don Rodrigo* que acabo de reproducir fueron muy populares en el Siglo de Oro (Menéndez Pidal *et al.*, 1957, pp. 52-53), probablemente porque, como afirma Di Stefano, contienen «toda la lección del texto» (1993, p. 318, núm. 2).

Maese Pedro continúa la degradación de la épica que campea en el capítulo 26. Cuando interrumpió la dramatización del rescate de Melisendra, don Quijote pasó a ser personaje de la balada representada; al menos, es lo que cree el hidalgo. A la acción guerrera con final exitoso de *Caíferos libera a Melisendra*, el titiritero opone el romance más representativo de los reveses de fortuna; en su lamento juega con dos planos de la verdad y con la fantasía que aún invade a don Quijote. En efecto, este nuevo Rodrigo tuvo reyes y emperadores, caballerizas y cofres llenos, ahora destruidos, pero el lamento que tanto conmueve a Sancho se hace sobre muñecos de pasta; es decir, maese Pedro es rey de marionetas y, en ese sentido, figura de Carnaval, festividad en la cual, por cierto, son

[62] Entre otros, ciertos pliegos sueltos (*Pliegos Madrid*, vol. 3, pp. 169–171; *Pliegos Puyol*, vol. 1, pp. 337-338) y la *Rosa española* (Valencia, 1573) de Juan Timoneda (fols. 48v–50v).

comunes los reyes temporales —a menudo ostentosamente destronados. Los reyes de Carnaval y celebraciones similares son seres que rompen el orden establecido. El rey de gallos, el obispillo, el rey de la faba, el mazarrón o zancarrón, el rey de los cerdos o el de los porqueros, y un largo etcétera, son lo contrario a lo esperado en las figuras de autoridad; su gobierno se reduce al mundo al revés y, por definición efímero, de la fiesta carnavalesca (Caro Baroja, 1986, pp. 77-80, 305-343). En el siguiente capítulo, el 27, el lector se enterará de la verdadera identidad de maese Pedro: Ginés de Pasamonte; con esto en mente, ¿qué clase de rey puede ser un galeote convertido en titiritero, oficio que no gozaba precisamente de buena fama (Redondo, 1998, pp. 260-262)? La burla se dirige asimismo a don Quijote, como lo revela el último juego de palabras de maese Pedro: «El Caballero de la Triste Figura había de ser aquel que me había de desfigurar las mías» (II, 26, p. 930); a fin de cuentas, ¿qué clase de caballería andante es aquella que vence sobre morismas de pasta? Ante las explicaciones del titiritero, don Quijote atribuirá el acceso de cólera a la acción de los encantadores, aunque al final del avalúo volverá a recaer en la fantasía del retablo. Sancho no olvidará el lamento de maese Pedro; el recién destronado gobernador retomará el pasaje romancístico en sus quejas dentro de la sima.

8.2.2. *Penitencia del rey don Rodrigo*

La respuesta empática al lamento de maese Pedro no necesariamente prueba el conocimiento previo de *Las huestes de don Rodrigo* por parte de Sancho Panza. La misma reacción de Sancho insinúa la posibilidad de que esa fuera la primera vez que oye el romance, aunque, en el pasaje de la sima, el escudero refunde un verso no citado por el titiritero. En cualquier caso, la familiaridad de Sancho con las baladas sobre el último rey godo se confirma con una referencia del capítulo 33. En su primer día en el palacio ducal, Sancho pasa la hora de la siesta conversando con la duquesa, frente a un público de doncellas y dueñas. Durante la conversación, Sancho reconoce estar consciente de la falta de juicio de don Quijote de la Mancha. Siempre presta para la burla, la duquesa aprovecha la oportunidad de cuestionar la capacidad del campesino para gobernar la ínsula prometida por el duque. Sancho comienza su respuesta explicando los vínculos que lo unen a don Quijote y continúa con una sarta de refranes asociados con la conveniencia de recibir el gobierno y

la igualdad de los seres humanos ante la muerte, independientemente de su condición social. Los temas de la sarta refranesca se combinan en las menciones de los reyes godos que la cierran:

> —Y yo he oído decir [...] que de entre los bueyes, arados y coyundas sacaron al labrador Bamba para ser rey de España, y de entre los brocados, pasatiempos y riquezas sacaron a Rodrigo para ser comido de culebras, si es que las trovas de los romances antiguos no mienten.
>
> —¡Y cómo que no mienten! —dijo a esta sazón doña Rodríguez la dueña, que era una de las escuchantes—, que un romance hay que dice que metieron al rey Rodrigo vivo vivo en una tumba llena de sapos, culebras y lagartos, y que de allí a dos días dijo el rey desde dentro de la tumba, con voz doliente y baja:
>
> Ya me comen, ya me comen
> por do más pecado había
>
> y según esto mucha razón tiene este señor en decir que quiere más ser labrador que rey, si le han de comer sabandijas (II, 33, pp. 990-991).

En la alusión a Bamba se ha visto un posible recuerdo de *En el tiempo de los godos* u otro romance que narrara la elección de este rey, «paradigma de humildad y buen gobierno», aunque la verdad histórica contradiga el origen llano fomentado por la leyenda (D'Onofrio, 2000-2001, p. 138). La balada sobre el sucesor de Recesvinto se publicó en la *Rosa gentil* (Valencia, 1573) de Timoneda («En el tiempo de los godos, / que en Castilla rey no había»; fol. 57r-57v), de donde pasó a la *Segunda parte de la Silva de varios romances* de Juan de Mendaño (Granada, 1588; Cádiz, 1646); se halla también en manuscritos (Labrador Herraiz y DiFranco, 1993, p. 123). La difusión de la balada parece haber sido limitada. El asunto carecía de potencial para atraer al público romancero-ril, más inclinado a las historias novelescas y más a «las desgracias que a las buenas venturas», como señaló Di Stefano a otro respecto (1993, p. 49). Bamba tampoco era una de las figuras épicas o históricas españolas promovidas por el negocio del romancero impreso; por si fuera poco, tenía un fuerte competidor en uno de sus sucesores, Rodrigo, cuya historia sí contaba con elementos para generar productos que conquistaran el favor del público. La alusión de Sancho sobre Bamba es demasiado general para apoyar una identificación segura con el texto de Timoneda o cualquier otra balada sobre el mismo asunto; podría, incluso, proceder de una leyenda o una obra teatral. Ello y la tendencia cervantina a

utilizar romances muy popularizados me hicieron excluir a *En el tiempo de los godos* del corpus del segundo *Quijote*.

Muy otro es el caso de *Penitencia del rey don Rodrigo* («Después que el rey don Rodrigo / a España perdido avía»; *Cancionero de romances* [Amberes s. a.], fol. 129r), rápidamente identificado por la dueña homónima del último rey godo. La balada estaba más o menos tradicionalizada en el Siglo de Oro; se imprimió en numerosos romanceros de bolsillo y varios pliegos sueltos (Rodríguez Moñino, 1973, vol. 2, p. 415; 1997, núms. 174, 673-674, 709-710); además, se conservó en la tradición oral moderna peninsular, indicio de su amplia popularidad en la época antigua (Menéndez Pidal *et al.*, 1957, pp. 61-77)[43]. Según el romance, Rodrigo se adentra en las selvas huyendo de los moros que lo persiguen. Un pastor lo socorre con alimentos bajos —tasajo, pan «muy moreno»; por consejo suyo, el rey llega a una ermita, donde le informa al ermitaño de su identidad y su deseo de hacer penitencia. Desde un primer momento, el ermitaño se presenta como una figura auxiliadora y conmovida por el sufrimiento del rey: «Por consolallo dezía», «el hermitaño llorava, / gran compassión le tenía; // començóle a consolar / y esforçar quanto podía» (*Cancionero de romances* [Amberes s. a.], fol. 130r-130v). Cervantes trasladó la función de ayudante del ermitaño a Sancho, como lo confirma la reacción del escudero a la recitación de *Las huestes de don Rodrigo*: «Enterneciose», «No llores, maese Pedro, ni te lamentes, que me quiebras el corazón» (II, 26, p. 930). En *Penitencia del rey don Rodrigo* una revelación divina le indica al ermitaño la penitencia adecuada para Rodrigo: «Que le meta en una tumba / con una culebra biva», castigo conocido desde tiempos romanos para los perpetradores de crímenes de extraordinaria gravedad (Menéndez Pidal *et al.*, 1957, p. 79)[44]. Gustoso, el rey se aboca a la penitencia; al tercer día lo visita el ermitaño, sin que la culebra lo haya tocado. La balada continúa:

> Después buelve el hermitaño a ver ya si muerto avía;
> halló que estava rezando y que gemía y plañía;

[43] En Chile se recogieron versiones tradicionales del mismo romances; es muy probable que la balada llegara a América a través de un inmigrante reciente (Menéndez Pidal *et al.*, 1957, p. 62).

[44] En la ley de Pompeya se encerraba al culpable en un saco de cuero, acompañado de una culebra, un mono, un perro y un gato; el derecho visigodo redujo los animales a la serpiente; las *Partidas* de Alfonso X el Sabio recuperaron los cuatro animales de la ley de Pompeya (Menéndez Pidal *et al.*, 1957, p. 79).

preguntóle cómo estava: —Dios es en la ayuda mía
—respondió el buen rey Rodrigo—, la culebra me comía;
cómeme ya por la parte que todo lo merecía,
por donde fue el principio de la mi muy gran desdicha
(*Cancionero de romances* [Amberes s. a.], fols. 130v-131r).

Los versos que recita doña Rodríguez («Ya me comen, ya me comen / por do más pecado había»; II, 33, p. 991) no coinciden con ninguna de las versiones conocidas, ni antiguas ni modernas. A pesar de ello, no cabe duda que Cervantes estaba interpolando un texto romancístico: lo prueban tanto las culebras devoradoras —introducidas por Sancho— como la *tumba* mencionada por la dueña, amén de la asonancia (*la*), la más común entre las versiones antiguas o modernas. Es altamente probable que Cervantes recordara una versión que no ha llegado hasta nosotros; al respecto, Menéndez Pidal señaló el paralelo entre la variante cervantina y esta versión leonesa (con distinta asonancia): «Ha comenzado a comerme / por onde más he pecado» (Menéndez Pidal *et al.*, 1957, pp. 89-90). Nótese que la dueña, quien tiene particular interés en la balada, alarga la lista de alimañas; más que de *Penitencia del rey don Rodrigo*, los agregados parecen proceder de una tradición iconográfica que presentaba a sapos, culebras y lagartos devorando los genitales de los lujuriosos (D'Onofrio, 2000-2001, pp. 143-145).

Una de las características más notables del segundo *Quijote* es el incremento en el coprotagonismo de Sancho, que el romancero contribuye a resaltar. En la continuación auténtica Sancho emite baladas sin necesidad de que su amo le dé el pie de ellas. Más aún, en ocasiones es el escudero quien provoca citas romancísticas en otros personajes; en el capítulo 9 había ocurrido con don Quijote (*Calainos y Sevilla*), y en el 33 Sancho logra atraer a la poco antes antagonista doña Rodríguez. Juntos forman una mancuerna romancística perfecta: la dueña continúa la interpolación que Sancho comenzó, con lo cual hace a un lado —por el momento— la tradicional enemistad entre dueñas y escuderos. Como resaltó Julia D'Onofrio, ambos, Sancho y doña Rodríguez, «pertenecen a las clases sin poder» y «observan desde una perspectiva semejante a quienes están por encima de ellos en la sociedad»; disiento, en cambio, de la aserción según la cual la dueña «comprende el sentido de la argumentación de Sancho en los términos planteados: mejor no ser gobernante porque estos terminan comidos por fieras» (2000-2001, p. 143). La dueña, tonta a más no poder, se ha quedado con el segundo término

de la ecuación. El comentario posterior de Sancho a la duquesa revela que la equiparación con Bamba era un argumento más a favor de una ascensión social a la cual el campesino no renunciará sino hasta pasada la experiencia de Barataria: «Y paréceme a mí que en esto de los gobiernos todo es comenzar, y podría ser que a quince días de gobernador me comiese las manos tras el oficio y supiese más dél que de la labor del campo, en que me he criado» (II, 33, p. 992).

Al igual que Sancho, la dueña anhela lo que no tiene, aunque lo manifiesta de manera diferente, con ínfulas de grandeza: se presentó ante el escudero como «doña Rodríguez de Grijalva» (II, 31, p. 962) y, al relatarle su desgracia a don Quijote, insistirá en descender de linaje noble, «natural de las Asturias de Oviedo» (II, 48, p. 1112)[68]. Las supuestas raíces godas de Rodríguez ('hija de Rodrigo') explican el entusiasmo de esta por la balada sobre su homónimo, un entusiasmo que no mostró hacia *Lanzarote y el Orgulloso*. Como señala D'Onofrio, Sancho recurre al romancero «como fuente de sus conocimientos de historia española de donde extrae los argumentos para discutir sobre política y gobernantes» (2000-2001, p. 150). Es una estrategia lógica en un analfabeto; no obstante, en el uso de la poesía popular hay algo más que una marca de condición social: el modelo de don Quijote, especialmente fuerte en un momento en que el campesino cree estar a punto de lograr sus sueños. Según declaración propia, Sancho ha escuchado a su amo, «zahorí de las historias» (II, 31, p. 963), invocar el ejemplo de los héroes de las novelas de caballerías y las baladas para justificar sus acciones. En el capítulo 19 del *Ingenioso hidalgo*, don Quijote arguyó la excomunión del joven Rodrigo Díaz de Vivar ante el reclamo del bachiller Alonso López, en la aventura del cuerpo muerto, y, en el 27 del segundo *Quijote*, el

[68] En el *Segundo tomo* el Sancho apócrifo califica a una tía suya de «la más maldita vieja que hayan tenido todas las Asturias de Oviedo que hay en el mundo» (22, p. 235). Según Luis Gómez Canseco: «La fórmula "las Asturias de Oviedo" viene del romancero, donde se vincula a los naturales con gente baja, aunque también se consideraba en la época como asiento de brujería» (22, p. 235, núm. 36). El sintagma aparece en *Juno de Santa Gadea*, balada del cerco de Zamora: «Villanos te maten, Alonso, / villanos, que no hidalgos, // de las Asturias de Oviedo, / que no sean castellanos» (*Cancionero de romances* [Amberes s. a.], fol. 154r). Sobre los orígenes de doña Rodríguez, los anotadores de los *Quijotes* señalan: «La región de la Montaña, o de la Montaña de León, se dividía en dos provincias: la occidental eran las Asturias de Oviedo; la oriental, las Asturias de Santillana» (II, 48, p. 1112, núm. 27). Las *Asturias de Oviedo* son, pues, topónimo, no fórmula romancística.

manchego aludió al reto de Diego Ordóñez para sosegar a los afrentados de la aventura del rebuzno. Sancho estuvo presente en ambas ocasiones.

En el segundo *Quijote* se resalta aún más la condición campesina de Sancho, circunstancia explicable porque en la segunda parte el escudero interactúa con más personajes de estamentos muy superiores al suyo, y por más tiempo. Aún más importante es que es ahora cuando los deseos de ascensión social se harán realidad. La duquesa, a quien le encanta infringir las leyes del decoro, goza fomentando la rusticidad de su huésped; su cuestionamiento de la capacidad de gobierno del campesino resultó en una sarta de refranes, pero también en un ejemplo de que los estamentos sociales no son inmunes a los altibajos de la fortuna, para bien o para mal. Aunque la duquesa no lo percibe, Sancho ha deslizado la reversibilidad que lo caracteriza, su lado más de sabio que de tonto que distinguirá su gobierno de Barataria. A la vez, al traer a colación el final del rey don Rodrigo, Sancho ha pronosticado —sin saberlo— su propio destronamiento burlesco.

En el capítulo 55, de regreso de Barataria, después del encuentro con Ricote, Sancho y el rucio caen en una sima ubicada cerca del palacio de los duques. Es de noche y no hay nadie por esos parajes. Las paredes rasas de la cueva confirman la imposibilidad de salir por cuenta propia; los quejidos del rucio agravan la congoja de Sancho:

> ¡Ay [...] y cuán no pensados sucesos suelen suceder a cada paso a los que viven en este miserable mundo! ¿Quién dijera que el que ayer se vio entronizado gobernador de una ínsula, mandando a sus sirvientes y a sus vasallos, hoy se había de ver sepultado en una sima, sin haber persona alguna que lo remedie, ni criado ni vasallo que acuda a su socorro? Aquí habremos de perecer de hambre yo y mi jumento, si ya no nos morimos antes, él de molido y quebrantado, y yo de pesaroso. A lo menos no seré tan venturoso como lo fue mi señor don Quijote de la Mancha cuando decendió y bajó a la cueva de aquel encantado Montesinos, donde halló quien le regalase mejor que en su casa, que no parece sino que se fue a mesa puesta y a cama hecha. Allí vio él visiones hermosas y apacibles, y yo veré aquí, a lo que creo, sapos y culebras (II, 55, pp. 1176–1177).

Esta caída en la sima es la representación gráfica de la pérdida de poder que acaba de vivir el campesino, también del «derrumbamiento de sus ilusiones» (Pellen Barde, 2008, p. 157); así las cosas, no extraña que Sancho construya su lamento sobre un *exemplum* de caída de príncipes

bien conocido por él: el del rey don Rodrigo. La cita anterior interpola dos baladas. En primer lugar, *Las huestes de don Rodrigo*, los mismos versos que Sancho escuchó a maese Pedro y que tanto lo conmovieron en el capítulo 26; lo prueba la oposición «ayer»–«hoy», con el ayer asociado al poder («Ayer era rey d' España», decía Rodrigo), al igual que la mención de la servidumbre, omitida por el titiritero («ayer tenía criados / y gente que me servía»; *Cancionero de romances* [Amberes s. a.], fol. 127v). En segundo lugar, los sapos y culebras —recordemos la innovación de doña Rodríguez— y el encontrarse en una cavidad subterránea hacen de Sancho y su situación un trasunto de *Penitencia del rey don Rodrigo*. Otros detalles del capítulo 55 refuerzan un paralelo que debió de ser evidente para los lectores áureos, también su contraste. Sancho se refiere a sí mismo como «pecador enterrado en vida» (II, 55, p. 1179), circunstancia que en Rodrigo fue elección gozosa, encaminada a la expiación de los pecados y posterior salvación del alma («aquí acabó el rey Rodrigo, / al cielo derecho se yva»; *Cancionero de romances* [Amberes s. a.], fol. 131r), y en Sancho, accidente que lo aterra y refuerza su decisión de renunciar a las ansias de ascenso social. El intercambio verbal de Sancho, dentro de la sima, y don Quijote, fuera de ella, remeda a lo burlesco el que mantenían el ermitaño y Rodrigo en la balada, con el manchego sustituyendo al ermitaño como figura auxiliadora.

Con la caída en la sima Sancho cierra el círculo empezado en la conversación con la duquesa. Como el Bamba de la leyenda, el campesino logró erigirse, desde «los bueyes, arados y coyundas» (II, 33, p. 990), hasta la clase de los que detentan el poder. Semejante ascensión no podía más que darse dentro de la burla orquestada por los duques; por ello, este rey de Carnaval —por definición, efímero— estaba condenado a ser destronado, como le ocurrió al protagonista de *Las huestes de don Rodrigo* y *Penitencia del rey don Rodrigo*. La equiparación entre Sancho y Rodrigo no podía menos que rebajar al rey godo y a sus romances; para extender la parodia, el narrador hace caer literalmente a Sancho. A los pormenores apuntados arriba añádase la reiterada hermandad de Sancho con el rucio, unidos por la desgracia, y que es el rebuzno el que termina convenciendo a don Quijote de que es el escudero —vivo— quien le habla desde abajo: «El rebuzno conozco como si le pariera, y tu voz oigo, Sancho mío» (II, 55, p. 1181).

Aunque rey de Carnaval, el destronado gobernador se resiste a las maniobras de los duques para convertirlo en bufón. Si bien ha sido víctima de fuertes burlas, nada que ver con «brocados, pasatiempos y riquezas»

(II, 33, p. 990), Sancho también ha gobernado salomónicamente y es él quien abandona el gobierno de Barataria y quien renuncia a sus ansias de ascenso social para retomar su condición campesina. Al despedirse de sus vasallos, Sancho declaró: «Yo no nací para ser gobernador [...]. Mejor se me entiende a mí de arar y cavar, podar y ensarmentar las viñas, que de dar leyes ni de defender provincias ni reinos. Bien se está san Pedro en Roma: quiero decir que bien se está cada uno usando el oficio para que fue nacido» (II, 53, p. 1163), entre otras analogías relacionadas con la alabanza de aldea y el menosprecio de corte. Después de ser rescatado de la sima, Sancho ofrecerá el siguiente balance a los duques:

> Aquí está vuestro gobernador [...] que ha granjeado en solos diez días que ha tenido el gobierno venir a conocer que no se le ha de dar nada por ser gobernador, no que de una ínsula, sino de todo el mundo. Y con este presupuesto [...] doy un salto del gobierno y me paso al servicio de mi señor don Quijote, que, en fin, en él, aunque como el sobresalto, hártome a lo menos, y, para mí, como yo esté harto, eso me hace que sea de zanahorias que de perdices (I, 55, p. 1183).

Frente a lo esperado por los aristócratas, el campesino ha conservado su autonomía. Como ha señalado la crítica, la caída en la sima de Sancho y el rucio es «un contrapunto prosaico —parodia, pues, de otra parodia— del descenso de don Quijote a la cueva de Montesinos» (Rey, 2015, p. 247). Es el mismo Sancho quien establece la relación entre ambos incidentes; como sostiene Pierrette Pellen Barde, tanto Sancho como don Quijote salen fortalecidos de las cavidades, uno de la renuncia a buscar el ascenso social y el otro de la validez de las quimeras caballerescas, y es posible que el desengaño del escudero anticipe el del amo (2008, p. 157).

9. La aventura del rebuzno: *Ya se sale Diego Ordóñez*

Dividida en dos partes, la aventura del rebuzno funge como marco del retablo de maese Pedro: uno de los afrentados narra la historia de los alcaldes rebuznadores en el capítulo 25, y la aventura propiamente dicha es puesta en acción en el 27. Burningham considera al relato del hombre del pueblo del rebuzno como uno de los componentes de una larga *performance* juglaresca, que también incluye la actuación del mono

adivino y el retablo de la libertad de Melisendra (2003, pp. 181-196); ello explicaría, tal vez, la división bipartida de la aventura del rebuzno. En cualquier caso, la cercanía con el retablo le dio a Cervantes la oportunidad de remediar la incongruencia del *Ingenioso hidalgo* a propósito del robo del rucio y achacarle a los impresores lo que «muchos [...] atribuían a la poca memoria del autor» (II, 27, p. 934). El corregir dentro de la ficción la incongruencia de 1605 le permitió a Cervantes explayarse en el tema asnal, uno de los favoritos de ambos *Quijotes*.

Tras revelar la verdadera identidad de maese Pedro (Ginés de Pasamonte) y su *modus operandi*, el narrador vuelve a don Quijote de la Mancha y Sancho Panza, quienes exploran los contornos de Zaragoza, antes de entrar en la ciudad. Al tercer día de este rodeo, don Quijote ve un escuadrón de más de doscientos hombres armados. Un estandarte descubre que el escuadrón pertenece al pueblo del rebuzno y, por lo tanto, se prepara para pelear con otro pueblo «que le corría más de lo justo» (II, 27, p. 937). Además de la figura de un asno, el estandarte lleva los versos «No rebuznaron en balde / el uno y el otro alcalde» (II, 27, p. 936), citados por Correas: «Rebuznaron en balde, el uno y el otro alcalde» (*Vocabulario de refranes*, p. 706); es posible que el pareado cerrara un cuentecillo folclórico (II, 27, p. 936, núm. 16). Don Quijote no puede dejar de señalar la contradicción entre los *regidores* del relato escuchado en la venta y los *alcaldes* de la empresa del estandarte; el prurito corrector del hidalgo se ha agudizado últimamente —recordemos las campanas del retablo (II, 26, p. 928)— y, dentro de poco, desembocará en el cuestionamiento del reto de *Ya se sale Diego Ordóñez*. Cuando don Quijote se acerca al estandarte, los miembros del escuadrón lo rodean admirados de la apariencia del viajero; este aprovecha para arengarlos y hacerlos desistir de la pelea:

> Yo, señores míos, soy caballero andante |...|. Días ha que he sabido de vuestra desgracia y la causa que os mueve a tomar las armas a cada paso, para vengaros de vuestros enemigos; y habiendo discurrido una y muchas veces en mi entendimiento sobre vuestro negocio, hallo, según las leyes del duelo, que estáis engañados en teneros por afrentados, porque ningún particular puede afrentar a un pueblo entero, si no es retándole de traidor por junto, porque no sabe en particular quién cometió la traición por que le reta. Ejemplo desto tenemos en don Diego Ordóñez de Lara, que retó a todo el pueblo zamorano porque ignoraba que solo Vellido Dolfos había cometido la traición de matar a su rey, y, así, retó a todos, y a todos tocaba la venganza y la respuesta; aunque bien es verdad que el señor don Diego anduvo algo

> demasiado y aun pasó muy adelante de los límites del reto, porque no tenía para qué retar a los muertos, a las aguas, ni a los panes, ni a los que estaban por nacer, ni a las otras menudencias que allí se declaran; pero vaya, pues cuando la cólera sale de madre, no tiene la lengua padre, ayo ni freno que la corrija (II, 27, p. 938).

Probablemente fue una confusión la que llevó a Gómez Canseco a sostener que *Ya se sale Diego Ordóñez* figuraba en el *Ingenioso hidalgo* (2014a, p. 50*); no fue ahí, sino aquí, en el segundo *Quijote*, donde Cervantes interpoló la balada. Avellaneda fue el primero en utilizar *Ya se sale Diego Ordóñez*; de hecho, hizo del reto de Diego Ordóñez el *leitmotiv* de Martín Quijada. ¿Quiere ello decir que la presencia del romance en el segundo *Quijote* se debe a una influencia del *Segundo tomo*? Así lo quiere Romero Muñoz (1990, pp. 116-117); sin embargo, no hay manera de probarlo. Al parecer, Avellaneda combinó varias versiones en su aprovechamiento del desafío; en el pasaje del segundo *Quijote* es muy posible que Cervantes recordara una versión que no ha llegado hasta nosotros o, más probablemente, dos textos que se imprimieron como uno solo en ciertas fuentes. En el *Cancionero de romances* (Amberes, 1550) el reto lee:

> Riepto a todos los muertos y con ellos a los bivos,
> riepto hombres y mugeres, los por nascer y nascidos;
> riepto a todos los grandes, a los grandes y a los chicos;
> a las carnes y pescados y las agua de los ríos (p. 216).

Los panes, mencionados por don Quijote en tercer lugar, figuran en *Después que Vellido Dolfos* («Después que Vellido Dolfos, / aquel traydor afamado»; *Cancionero de romances* [Amberes, 1550], p. 215), impreso antes de *Ya se sale Diego Ordóñez* en el amberino de 1550: «Y a los panes y a las aguas / y a lo que no está criado, // y aun a todos los nacidos / que en Çamora son hallados, // y a los grandes y pequeños, / aunque no sean engendrados» (p. 216). La objeción de don Quijote a las demasías del reto de Ordóñez deriva de un cuestionamiento presente en el romance viejo. Don Quijote acaba de señalar que la cólera «no tiene la lengua padre, ayo ni freno» (II, 27, p. 938) y, en *Ya se sale Diego Ordóñez*, es Arias Gonzalo —ayo de Urraca, señora de Zamora— quien dialécticamente le pregunta al retador: «¿Qué culpa tienen los viejos?, / ¿qué culpa tienen los niños?, // ¿qué merecen las mugeres / y los que no son nascidos?, // ¿por qué rieptas a los muertos, / los ganados y los ríos?»

(*Cancionero de romances* [Amberes, 1550], p. 216). Al equiparar a los rebuznadores afrentados con Diego Ordóñez y reducir la venganza épica a «menudencias» (II, 27, p. 938), don Quijote introduce una doble nota paródica en su propio discurso, por lo demás elocuente. Una nota no gratuita, sino una especie de descansadero cómico que anticipa el final chusco de una arenga que —hasta este momento— parecía cautivar al escuadrón. Impresionado por las palabras de su amo y por el efecto de ellas sobre el público, Sancho lanza su propio discurso, ilustrado con rebuznos, interpretados como burla por los integrantes del escuadrón —mención de la soga en casa del ahorcado. Comienza la pelea. La superioridad de hombres y armas —entre ellas las de fuego— obliga a don Quijote a huir; medida cauta en quien sabe cómo terminaron los hijos de Arias Gonzalo al intentar defender el honor de los zamoranos: muertos, uno tras otro, a manos del retador.

10. Los infantes de Salas

10.1. El retrato de Teresa: Yo me estaba en Barbadillo

Las baladas de creación propia se analizarán al final del capítulo; en el mismo apartado examinaré *Mira Nero de Tarpeya*, cuya primera mención se produce dentro de *¡Oh tú, que estás en tu lecho!* (III.12.1), el poema que abre el ciclo de Altisidora. Hechas las salvedades, el siguiente romance del segundo *Quijote* es *Yo me estaba en Barbadillo*, interpolado en el retrato de Teresa Panza del capítulo 50. En las dos partes de la novela Cervantes muestra particular interés por poner en evidencia las piernas femeninas, un juego que contrasta con las normas de la modestia impuestas a la moda cortesana por el espíritu de la Contrarreforma; tales normas fomentaban un cuerpo femenino completamente oculto a las miradas ajenas, en especial las masculinas (Bernis, 2001, p. 386). En la España de la época las piernas y los pies de las mujeres eran tabú, y Cervantes supo explotarlo. En el *Ingenioso hidalgo* Dorotea exhibió —accidentalmente— un pie y media pierna ante el cura, el barbero y Cardenio como *voyeurs*, en una escena cuya plasticidad no puede menos que recordar obras como *Susana en el baño* de Jacopo Robusti, Tintoretto,

entre otras[46]. En el capítulo 26 del segundo *Quijote* vimos a la Melisendra títere colgada del faldellín, con las consecuencias imaginables. En el 48 doña Rodríguez le revela a don Quijote de la Mancha el mal aliento de Altisidora, señal de que «no está muy sana», y, sobre todo, el gran secreto de la duquesa: «Dos fuentes que tiene en las dos piernas, por donde se desagua todo el mal humor de quien dicen los médicos que está llena» (II, 48, p. 1115). Es muy posible que las fuentes se encaminaran a remediar la esterilidad de la aristócrata, pues, al no cumplir con su principal función como esposa, la duquesa está en una posición matrimonial y social muy frágil, que explica muchos rasgos de su personalidad (Alcalá Galán, 2013, pp. 20-22, 27-29). El capítulo 48 se cierra con el vapuleo de doña Rodríguez —faldas levantadas incluidas— a manos de Altisidora y su señora.

En su calidad de doncella favorita, Altisidora sigue la misma moda que la duquesa; la riqueza de sus vestidos debía de ser considerable, como corresponde al rango de la dama a quien sirve (Bernis, 2001, p. 208). «No es todo oro lo que reluce», dijo doña Rodríguez (II, 48, p. 1115), y la duquesa y su doncella comparten un exterior hermoso que oculta un cuerpo enfermo, ecuación que se revertirá en el capítulo 50, con Teresa y Sanchica como protagonistas. El capítulo empieza retomando las fuentes y los sentimientos que la delación de la dueña generó en las afectadas: «Las afrentas que van derechas contra la hermosura y presunción de las mujeres despierta en ellas en gran manera la ira y enciende el deseo de vengarse» (II, 50, pp. 1130-1131). La enardecida duquesa dirigirá ahora la burla a la familia de Sancho Panza; manda un paje a la aldea con una carta y una sarta de corales para la esposa del campesino convertido en gobernador de la ínsula Barataria. Se trata del mismo paje, «muy discreto y agudo» (II, 50, p. 1131), que representó a Dulcinea en la profecía de Merlín. Va también el vestido verde de cazador que Sancho recibió de la señora y que este envía para Sanchica, amén de una carta del gobernador a su consorte. Los regalos son clave para convencer a la otrora recalcitrante Teresa de la posibilidad de permeabilidad social; no es casual que tengan que ver con la indumentaria. La interacción del paje y las Panza rezuma burla a morir. Aunque la

[46] Susana y los viejos fue un tema caro a la iconografía de la temprana modernidad, pues los pormenores de la anécdota bíblica facilitaban la exposición del cuerpo femenino. Para los distintos aprovechamientos de la anécdota, ver el comentario que acompaña la digitalización del óleo de Paolo Veronés (*Susana y los viejos*).

perspectiva de la risa predominante en el pasaje es descendente —de la duquesa a las villanas—, al final el lector se queda con la impresión de que la aristócrata ha quedado en entredicho.

El capítulo 50 presenta descripciones físicas de Sanchica y Teresa. Ambas descripciones enfatizan las piernas desnudas de las villanas y, con ello, apuntan a una doble parodia, sexual y social. Unas mujeres lavan en un arroyo cerca de la aldea. Cuando el paje pregunta por Teresa, una lavandera («de catorce años, poco más o menos») se identifica como hija de esta y acepta conducirlo a la casa familiar: «Y dejando la ropa que lavaba a otra compañera, sin tocarse ni calzarse, que estaba en piernas y desgreñada, saltó delante de la cabalgadura del paje» (II, 50, p. 1131). En la vida real no era raro que las villanas anduvieran descalzas (Bernis, 2001, p. 433); el caso de la no habituada Dorotea, quien se cae por no *calzarse*, confirma que Sanchica no solo lleva desnudas las piernas, también los pies[67]. A los gritos de la adolescente, antes de entrar a la casa: «Salió Teresa Panza, su madre, hilando un copo de estopa, con una saya parda —parecía, según era de corta, que se la habían cortado por vergonzoso lugar—, con un corpezuelo asimismo pardo y una camisa de pechos. No era muy vieja, aunque mostraba pasar de los cuarenta, pero fuerte, tiesa, nervuda y avellanada» (II, 50, p. 1132). Nótese que estas piernas campesinas son sanas: Sanchica corre y salta descalza, sin problemas, y Teresa se mueve con facilidad. El octosílabo «por vergonzoso lugar», síntesis del castigo habitual para las prostitutas medievales (Menéndez Pidal y Catalán, 1963, p. 125), es parte de las quejas de doña Lambra en más de un romance viejo del ciclo de los infantes de Salas, por ejemplo el popularísimo *Yo me estaba en Barbadillo*, impreso en numerosos romanceros de bolsillo y algún pliego suelto (Rodríguez Moñino, 1973, vol. 2, pp. 830-831; 1997, núm. 433), y del cual abundan las citas parciales. En este romance-escena Lambra se dirige a su esposo, Rodrigo Velázquez —o de la Lara—, quien terminará planeando la muerte a traición de sus propios sobrinos:

[67] «Andar en piernas, *id est*, sin calzas», «calzar el zapato y calzar el guante, en razón de ser la mano y el pie extremos, aunque más propiamente se dice del pie, porque huella la tierra» (Covarrubias, *Tesoro de la lengua*, *s.v.* «pierna», «calzar»). Cuando Dorotea descubrió que el cura, el barbero y Cardenio han observado su *toilette*: «Se levantó en pie y, sin aguardar a calzarse ni a recoger los cabellos [...], quiso ponerse en huida [...]; mas no hubo dado seis pasos, cuando, no pudiendo sufrir los delicados pies la aspereza de las piedras, dio consigo en el suelo» (I, 28, p. 349).

Yo me estava en Barvadillo, en essa mi heredad.
Mal me quieren en Castilla los que me avían de aguardar;
los hijos de doña Sancha mal amenazado me an:
que me cortarían las faldas por vergonçoso lugar
y cevarían sus halcones dentro de mi palomar
y me forçarían mis damas, casadas y por casar;
matáronme un cozinero so faldas de mi brial.
Si d'esto no me vengáys / yo mora me yré a tornar
(*Cancionero de romances* [Amberes s. a.], fols. 163v-164r).

«Por vergonzoso lugar» también figura en *Bodas de doña Lambra*, balada que abarca desde el concierto de las bodas hasta las quejas femeninas o, en una versión, hasta el planto de Gonzalo Gustioz a las cabezas de sus hijos. De este segundo romance se conservan tres versiones antiguas, muy distintas entre sí: la impresa en el *Cancionero de romances* (Amberes, 1550) («A Calatrava la vieja / la combaten castellanos»; p. 230) y sus derivados, que integra el texto de «Yo me estaba en Barbadillo» al final; la de un pliego suelto de la colección de Praga («Ya se salen de Castilla / castellanos con gran saña»; *Pliegos Praga*, vol. 1, p. 65), y la de la *Segunda parte de la Silva de varios romances* (Zaragoza, 1550), de Nájera («Ay, Dios, qué buen cavallero / fue don Rodrigo de Lara»; *Silva, Segunda parte*, p. 309). En el pliego las quejas leen: «Los hijos de vuestra hermana / mal abaldonado me han: // que me cortarían las haldas / por vergonçoso lugar, // me pornían rueca en cinta / y me la harían hilar // y dizen si algo les digo / que luego me harían matar» (*Pliegos Praga*, vol. 1, p. 67). La mayor popularidad de *Yo me estaba en Barbadillo* hace muy probable que esa fuera la balada que Cervantes tenía en mente al componer el retrato de Teresa. No obstante, el que la campesina salga con los utensilios del hilado en las manos podría indicar un cruce con la versión de *Bodas de doña Lambra* que acabo de citar, la cual añade el detalle de la rueca como amenaza de rebajamiento social; un cruce que reforzaría las segundas intenciones del narrador cervantino.

La sexualidad de doña Lambra es fundamental en el primitivo cantar épico sobre los infantes de Salas y las baladas sobre el mismo asunto (Di Stefano, 1993, pp. 333-334, núms. 33-34); al cantar solo lo conocemos por refundiciones en crónicas de los siglos XIII o XIV y por interpolaciones posteriores (Menéndez Pidal y Catalán, 1963, pp. 92-95). En *Bodas de doña Lambra* se arman tablados como parte de los festejos nupciales; un caballero cordobés derriba uno y exclama:

[...] —Amad, señoras, cada qual como es amada,
que más vale un cavallero de los de Córdova la llana,
más vale que quatro ni cinco de los de la flor de Lara.—
Doña Lambra que lo oyera d'ello mucho se holgara:
—¡Oh maldita sea la dama que su cuerpo te negava!
que si yo casada no fuera el mío yo te entregara
(*Pliegos Puga*, vol. 1, p. 66).

El comentario femenino y la respuesta insultante a la reprensión de doña Sancha, madre de los infantes, provocan la enemistad de estos —Gonzalo hijo, en especial— y su tía política. «Por vergonzoso lugar» circuló como elemento fraseológico del idioma; entre otras fuentes, lo registró el *Tesoro de la lengua castellana o española* de Covarrubias[68]. No cabe duda que los lectores coetáneos percibirían las connotaciones de ligereza sexual implícitas en el verso usado para describir a Teresa, sobre todo si esas connotaciones se reforzaban con el significado equívoco de *hilar*. El capítulo reitera que la mujer es diestra en la labor; cuando el paje le ofrece la carta de Sancho, Teresa responde: «Léamela vuesa merced, señor gentilhombre [...], porque, aunque yo sé hilar, no sé leer migaja» (II, 50, p. 1133).

El aprecio de las labores textiles tuvo dos caras en el Siglo de Oro. El Protoevangelio de Santiago y ciertas fuentes medievales presentaban a la Virgen María, desde niña, realizando labores de aguja cotidianamente (Speelberg, 2015, pp. 41-42); a partir de la Edad Media fueron comunes las representaciones de la Virgen o las santas llevándolas a cabo. No extraña, pues, que estas actividades se asociaran con la virtud femenina, al margen de la condición social de las mujeres; fray Luis de León las recomienda en *La perfecta casada* (Salamanca, 1583) (pp. 23-27) y algo similar hace Pedro de Valencia en su «Discurso contra la ociosidad» (1608) (citado en Alcalá Galán, 2013, pp. 23-24, núm. 17), entre otros[69]. Las labores textiles se consideraban eficaces para combatir la ociosidad

[68] «El cortar las faldas se ha tenido siempre por grande afrenta; y así dice el romance viejo: "Que vos cortaron las faldas / por vergonzoso lugar"» (Covarrubias, *Tesoro de la lengua*, *s.v.* «falda»). La variante *vos cortaron* no tiene mucho sentido en el contexto del romance; es posible que se trate de una falla de memoria o que Covarrubias recordara una versión deturpada.

[69] «Hilar, ejercicio y ocupación de mujeres caseras y hacendosas. A la que trae la camisa cumplida, cuadra el proverbio y cantarcillo: "Quien hila y tuerce, / bien se le parece"» (Covarrubias, *Tesoro de la lengua*, *s.v.* «hilo»).

—gran enemiga de la castidad—, particularmente peligrosa para las mujeres, a quienes convenía mantener ocupadas en manos y pensamiento (Casagrande, 1992, pp. 121-123). Para las mujeres humildes el remedio conllevaba una posibilidad más de contribuir a la economía familiar: Sanchica participa en los trabajos agrícolas —«te la saco de los rastrojos», dijo Sancho a Teresa (II, 5, p. 729)— y hace puntas de randas «para ayuda a su ajuar» (II, 52, p. 1157)[79]. Todo lo anterior explica que Dorotea incluya las labores textiles entre los ejercicios «lícitos» y «necesarios» a las doncellas que practica (I, 28, pp. 352-353), y que don Quijote las aconseje para eliminar la ociosidad de Altisidora, origen del mal de amores de la joven (II, 46, p. 1093; II, 70, pp. 1308-1309). En el otro lado de la moneda estaban las connotaciones erótico-burlescas de las labores y los utensilios para efectuarlas; un botón de muestra sobre *hilar*: «Viendo Bras este embarazo, / su herramienta sacó aprisa / y Juana, muerta de risa, / metió el huso en su regazo; / y Bras la cogió del brazo, / y un pie con otro le trueca, / y ella dábale con la rueca» (Alzieu, Jammes y Lissorgues, 1984, núm. 45). *Hilado* era metáfora común para el «negocio de la prostituta» (Alonso Hernández, 1976, *s.v.* «hilado»), y, en el *Ingenioso hidalgo*, Sancho había citado este elocuente refrán (I, 46, p. 584): «Cada puta hile y coma, / y el rufián que aspe y devane» (Correas, *Vocabulario de refranes*, p. 145).

Amante de la variedad, Cervantes se habría propuesto escribir una obra distinta al *Ingenioso hidalgo* antes de leer el *Segundo tomo*; es posible que entre sus planes iniciales estuviera prestarle más atención a la familia de Sancho: en la primera parte la esposa del campesino solo aparece una vez en la escena narrativa, al final del libro, y no se precisa ni el género sexual ni el número de los hijos. La caracterización de otras rústicas del *Ingenioso hidalgo* abría el camino para que la burla erótica se extendiera a las mujeres Panza en el segundo *Quijote*, pero la influencia de Avellaneda es patente en el caso de Teresa. La Mari Gutiérrez del *Segundo tomo* fue producto de la reconfiguración de la consorte de 1605. La literatura de comadres —poemas asociados al jueves de comadres— fue fundamental en esta reconfiguración, pues proporcionó los dos rasgos por antonomasia de la Mari apócrifa: la afición al vino y la ligereza sexual (Altamirano,

[79] Sanchica no recibía mucho dinero por ello; Carmen Bernis comentó el costo de un ajuar modesto (2001, p. 290).

2018a, pp. 1057-1066)[71]. Ambos pasaron a Teresa, pero, en ella, son dos características minoritarias entre las varias que la conforman. Retomar los rasgos por antonomasia de Mari le permitió a Cervantes darle un lado burlesco a Teresa. Frente a lo hecho por Avellaneda, proclive a la exageración y la repetición, Cervantes usó los rasgos heredados con cuentagotas, en pasajes selectos, situados antes del famoso capítulo 59. La afición al vino figura en la respuesta del mono adivino del capítulo 25, y la ligereza sexual está presente en el retrato del 50. El nexo de esta ligereza con el romance de doña Lambra y el hilado fue innovación cervantina.

Serés (1995-1997, p. 37), entre otros, reconoció las implicaciones de ligereza sexual del capítulo 50. En cambio, se ha tendido a obviar otro factor que, además de contribuir a la burla erótica, recalca la distancia social entre Teresa y una gobernadora. El retrato femenino se opone al esperado en la esposa de un gobernador, por la humildad de los vestidos, el escote y, sobre todo, el énfasis en las piernas expuestas de la campesina. El color, el material, el diseño y los adornos de la ropa indicaban la pertenencia a determinado grupo social. Teresa no solo viste ropas pardas, o sea de lana sin teñir, la más barata, sino que, como era común entre las mujeres de su clase (Bernis, 2001, pp. 385-390, 435), lleva un escote pronunciado, vedado para las seguidoras de la moda cortesana española, quienes solían taparse el pecho con camisas altas, o ropas cerradas y gorgueras encima de las camisas bajas (Bernis, 2001, pp. 258-263)[72]. Más aún, la longitud de las faldas de Teresa se opone a la de las mujeres de los estamentos superiores, quienes usaban faldas hasta el suelo, ocultando el calzado, por modestia (Bernis, 2001, pp. 272, 304). Testimonios de autores coetáneos «ponen de relieve que, para una mujer, enseñar el pie (y

[71] En un principio Carlos Romero Muñoz incluyó la ligereza sexual entre los atributos de la Mari Gutiérrez de Avellaneda, para después eliminarla (1990, p. 113; 1991, p. 37); fue una rectificación errónea (Altamirano, 2018a, pp. 1061-1065). Romero Muñoz siempre le negó ese matiz a la Teresa Panza cervantina, negativa que tampoco se sostiene, dada la evidencia del capítulo 50 del segundo *Quijote*.

[72] En el *Segundo tomo* el escote de la esposa de Japelín aumenta la lujuria del soldado español; el narrador del episodio de «El rico desesperado», Antonio de Bracamonte, recalca: «Usan más llaneza las flamencas en este particular [descubrir los pechos] que nuestras españolas» (15, p. 166). Capítulos más adelante, el Sancho apócrifo moteja a la esposa de uno de los caballeros de buen gusto, la archipampanesa, por usar una gorguera con arandela (33, p. 353); «es posible que la duquesa del verdadero *Quijote* se sentase a la mesa con una gorguera similar» (Bernis, 2001, p. 261).

la pierna) es ofrecer descaradamente su cuerpo e incitar al acto carnal» (Redondo, 1998, pp. 165-166). Es decir, al margen de «por vergonzoso lugar», de la habilidad de Teresa como hilandera o del vínculo de los vestidos con los picos pardos[73], la exhibición de las piernas femeninas es, por sí misma, señal de ligereza sexual. A la vez, esas piernas desnudas marcan la distancia que literalmente separa a la portadora de las faldas del estatus de gobernadora. Amén de los costos asociados con una inversión mayor de tela, las mujeres humildes —campesinas, fregonas (Bernis, 2001, pp. 304, 438)— requerían ropas que les permitieran moverse, a fin de realizar las labores domésticas o las tareas productivas necesarias para la subsistencia propia o familiar. Al ocultar el cuerpo femenino e imponerle una silueta rígida —con el cartón de pecho, la gorguera o el verdugado—, la moda cortesana buscaba resaltar la especificidad del cuerpo que vestía: un cuerpo ocioso y, por ende, inclinado a la enfermedad, como lo muestra el ejemplo de la duquesa.

Las ansias desmedidas de ascenso social por parte de las clases bajas son uno de los hilos conductores de ambos *Quijotes*; en el capítulo 5 de la segunda parte ya habían involucrado la indumentaria de las mujeres Panza. Tanto ahí como aquí, capítulo 50, los accesorios o las prendas de vestir subrayan la distancia entre lo que se es y lo que se quiere ser. La duquesa, hacedora de la burla, sabe muy bien que los regalos son fundamentales para convencer a Teresa de lo imposible y, también, para degradarla. Las sartas de corales (Bernis, 2001, p. 433) y el vestido verde de paño fino (desgarrado) son objetos suntuosos para una campesina que carece de manto para cubrirse la cabeza cuando va a misa, no para una gobernadora; producen, sin embargo, el efecto deseado[74]. Para Teresa y

[73] «Andarse o irse a picos pardos. Phrase con que se da a entender que alguno, pudiendo aplicarse a cosas útiles y provechosas, se entrega a las inútiles e insustanciales, por no trabajar y por andarse a la briva». Los ejemplos parecen tener connotaciones sexuales: «Reboll Ocios, Rom.60.: "Y como sus oficinas / son garitos de soldados, / dicen que se fue con uno / su mujer a picos pardos"» (Real Academia, *Diccionario de autoridades*, *s.v.* «pico»).

[74] No era infrecuente que las prendas de vestir usadas por los estamentos superiores llegaran a las clases medias y bajas a través de ventas, rentas, herencias, empeños, reciclaje, préstamos o regalos; el reúso solía conllevar cierto grado de transformación de las prendas (McCall, 2017, p. 1455). Sancho envía el vestido verde para que Teresa lo adapte «en modo que sirva de saya y cuerpos a nuestra hija» (II, 36, p. 1017). En la respuesta a la carta de su marido, Teresa comenta la incredulidad de la aldea ante la noticia de que Sancho es gobernador de una ínsula: «Yo no hago sino

Sanchica la evidencia principal de la permeabilidad social de Sancho es la indumentaria, como declara la primera al cura y Sansón Carrasco: «Estas son cartas de duquesas y gobernadores, y estos que traigo al cuello son corales finos las avemarías, y los padres nuestros son de oro de martillo, y yo soy gobernadora» (II, 50, p. 1135). No sorprende que las villanas relacionen el ascenso social que creen haber logrado con más prendas de vestir (McKim Smith y Welles, 2004, pp. 68-70): Sanchica sueña con ver a su padre con calzas atacadas (II, 50, p. 1137) y Teresa le pide al cura que le compre un verdugado «redondo, hecho y derecho, al uso y de los mejores que hubiere» (II, 50, p. 1137), justo lo contrario de lo que defendió en el capítulo 5. La campesina que piensa que irá a la corte y andará en coche quiere ahora cubrirse las piernas.

Las protagonistas del capítulo 50, Teresa y Sanchica, son la contraparte rústica de la pareja formada por la duquesa y Altisidora: despeinadas, mal vestidas, con las piernas expuestas y realizando labores bajas —lavar o *hilar* con sentido equívoco— resultan risibles en sus sueños de grandeza; es el reporte que recibirá la aristócrata, quien ha escogido al emisario perfecto para promover la degradación de las villanas. A la vez, el lector, a quien al principio del capítulo le recuerdan el incidente de las fuentes, no puede menos que reparar en que Teresa y Sanchica tienen cuerpos y, sobre todo, piernas sanas y que las labores realizadas por las campesinas se oponen a la ociosidad de la duquesa y su corte, una ociosidad que la literatura médica asociaba con las enfermedades de las mujeres de las clases superiores (Alcalá Galán, 2013, pp. 23-24). Así, pues, en este capítulo 50, la burla de la duquesa hacia las Panza se acompaña de la puesta en evidencia de la aristócrata por parte del narrador cervantino; es decir, de una burladora burlada. En este sentido concuerdo con Francisco Márquez Villanueva en que la estancia ducal posee una buena dosis de menosprecio de corte; sin embargo, creo que el principal propósito cervantino fue el lúdico, más que la denuncia «del gran fraude que es el vivir cortesano» (1995, p. 308).

Es muy posible que el dotar a Teresa con unas faldas demasiado cortas se deba a una influencia de la Hárbara de Villatobos del *Segundo tomo*. La mondonguera de Alcalá es satirizada a morir en la continuación apócrifa; uno de sus rasgos físicos más resaltados son las piernas desnudas, las cuales proceden del pie y la pierna que Dorotea descubría en el

reírme y mirar mi sarta y dar traza del vestido que tengo de hacer del tuyo a nuestra hija» (II, 52, p. 1156).

Ingenioso hidalgo. Al llegar a Sigüenza, Martín Quijada, Sancho y Bárbara se instalan en el mesón del Sol. En vez de saya, Bárbara se cubre «con una capa vieja del huésped» porque su último amante le ha robado dinero y vestidos, además de abandonarla; la mujer trae la capa «atada por la cintura en lugar de faldellín, era viejísima y llena de agujeros y, sobre todo, tan corta que descubría media pierna y vara y media de pies llenos de polvo, metidos en unas rotas alpargatas, por cuyas puntas sacaban razonable pedazo de uñas sus dedos» (24, p. 261)[75]. En otro momento del *Segundo tomo*, en casa del archipámpano de Sevilla, Sancho se acerca a Bárbara:

> Y tirándola de la saya colorada, que le venía más de palmo y medio corta, dijo:
>
> —Abaje, señora Segovia, esa saya con todos los satanases, que se le parecen las piernas hasta cerca de las rodillas. ¿Cómo, dígame, quiere que la tengan por reina tan hermosa, si descubre esas piernas y zancajos, con las calzas coloradas llenas de lodo?
>
> Y volviéndose al archipámpano, le dijo:
>
> —¿Por qué piensa vuesa merced que mi amo ha mandado a la reina Segovia que traiga las sayas altas y descubra los pies? Ha de saber que lo hace porque, como ve que tiene tan mala catadura y por otra parte trae aquel borrón en el rostro, que la toma todo el mostacho derecho, quiere con esa invención hacer un *noverint universi* que declare a cuantos le miraren a la cara como no es el diablo, pues no tiene pies de gallo, sino de persona, de que se podrán desengañar mirándole los pies, pues por la bondad de Dios los trae harto a la vergüenza y, aun con todo, Dios y ayuda (33, p. 358).

Las influencias entre Cervantes y Avellaneda son de ida y vuelta. Si Avellaneda se inspiró en el cuerpo semivestido de Dorotea para hacer de las piernas desnudas uno de los rasgos más satirizados de Bárbara —solo superado por la cuchillada que le atraviesa la cara—, Cervantes abrevaría en la novedad introducida por su rival al elaborar el retrato de Teresa Panza del capítulo 50 del segundo *Quijote*. Si Avellaneda fue el primero

[75] Otro elemento del retrato, «las tetas, que descubría entre la sucia camisa y faldellín dicho, eran negras y arrugadas, pero tan largas y flacas, que le colgaban dos palmos» (24, p. 261), es heredero de la Cañizares del «Coloquio de los perros», con sus tetas como «dos vejigas de vaca secas y arrugadas» (Cervantes, *Novelas ejemplares*, p. 301); probablemente de la Cañizares procede también la asociación de Bárbara con la hechicería y la brujería (la mondonguera niega practicar la última).

que asoció la exhibición de las piernas a unas faldas demasiado cortas, Cervantes fue quien la separó de la fealdad y las implicaciones de brujería para vincularla al hilado y al romancero. La reelaboración cervantina de la herencia avellanediana devino un retrato que resaltaba tanto las connotaciones sexuales de Teresa como la distancia social, insuperable, entre una campesina y una gobernadora.

10.2. El señor sometido: A cazar va don Rodrigo

El ciclo de los infantes de Salas aparece una vez más en el segundo *Quijote*. En el capítulo 60 don Quijote de la Mancha y Sancho Panza, camino a Barcelona, pernoctan en un bosque de «espesas encinas o alcornoques, que en esto no guarda la puntualidad Cide Hamete que en otras cosas suele». La disyunción entre los árboles se ha asociado a los estilos sublime y bajo (II, 60, p. 1219, núm. 2). Disyunción deliberadamente ambigua, agrego yo, que anuncia la degradación de la materia épica presente en el capítulo y el juego con el papel que los árboles desempeñarán en los sucesos narrados: primero como indicio romanceril negativo y después como transición al encuentro con Roque Guinart. No extraña, pues, que el narrador precise que los viajeros se acomodaron «a los troncos de los árboles»; Sancho se duerme de inmediato, mientras don Quijote permanece insomne, atormentado por el recuerdo de Dulcinea del Toboso encantada: «Desesperábase de ver la flojedad y caridad poca de Sancho, su escudero, pues, a lo que creía, solos cinco azotes se había dado, número desigual y pequeño para los infinitos que le faltaban» (II, 60, p. 1219).

El primer deslizamiento de lo sublime a lo bajo ocurre cuando don Quijote se equipara con Alejandro Magno y decide azotar él mismo a Sancho. El escudero despierta cuando su amo intenta desatarle la cinta de los greguescos —el nudo gordiano que debe vencer el émulo de Alejandro. Sancho arguye la condición voluntaria de los azotes, impuesta por Merlín; don Quijote insiste y Sancho:

> Se puso en pie y, arremetiendo a su amo, se abrazó con él a brazo partido y, echándole una zancadilla, dio con él en el suelo boca arriba, púsole la rodilla derecha sobre el pecho y con las manos le tenía las manos de modo que ni le dejaba rodear ni alentar. Don Quijote le decía:

—¿Cómo, traidor? ¿Contra tu amo y señor natural te desmandas? ¿Con quién te da su pan te atreves?

—Ni quito rey ni pongo rey —respondió Sancho—, sino ayúdome a mí, que soy mi señor. Vuesa merced me prometa que se estará quedo y no tratará de azotarme por agora, que yo le dejaré libre y desembarazado; donde no,

aquí morirás, traidor,
enemigo de doña Sancha.

Prometióselo don Quijote y juró por vida de sus pensamientos no tocarle en el pelo de la ropa y que dejaría en toda su voluntad y albedrío el azotarse cuando quisiese (II, 60, pp. 1220-1221).

Sancho adapta a sus propósitos una frase proverbial derivada de las luchas entre Pedro el Cruel y su hermano, Enrique de Trastámara (II, 60, p. 1220, núm. 13): «Ni quito rey ni pongo rey, mas ayudo a mi señor» (Correas, *Vocabulario de refranes*, p. 554). La siguiente muestra intertextual es romancística; procede de *A cazar va don Rodrigo* («A caçar va don Rodrigo / y aún don Rodrigo de Lara»; *Cancionero de romances* [Amberes s. a.], fol. 164r), también interpolado en el *Segundo tomo*. En la balada Rodrigo Velázquez o de Lara, tío de los infantes de Salas, espera a Mudarra o Gonzalo González —medio hermano de los infantes— para batirse con él. Tras la anagnórisis, Mudarra embiste contra su oponente, por sorpresa: «—Espéresme, don Gonçalo, / yré a tomar las mis armas. // —¡El espera que tú diste / a los infantes de Lara! // Aquí morirás, traydor, / enemigo de doña Sancha» (*Cancionero de romances* [Amberes s. a.], fol. 165r). Teóricamente es una muerte a traición —don Rodrigo está desarmado—, pero el contexto justifica las acciones de Mudarra, quien se venga de un infractor, no solo de las leyes caballerescas sino también de las familiares: la madre de los infantes —doña Sancha— es hermana del traidor. Todo anuncia, desde el principio, el final de Velázquez; además del *incipit* con el motivo folclórico de la caza fatídica (Menéndez Pidal y Catalán, 1963, pp. 152-153), el caballero espera a Mudarra debajo de un árbol, otro indicio negativo: «A caçar va don Rodrigo / y aún don Rodrigo de Lara; // con la gran siesta que haze / arrimádose ha a una haya», «El señor estando en esto, / Mudarrillo que assomava: // —Dios te salve, cavallero, / debaxo la verde haya» (*Cancionero de romances* [Amberes s. a.], fol. 164r-164v). En el romancero los varones solos y bajo un árbol suelen tener mala suerte, como ocurre en *Calaínos y Sevilla*, mencionado por Sancho en el capítulo 9. Calaínos, de quien en el *incipit* se dice que cabalga «a la sombra de una oliva» (*Cancionero*

de romances [Amberes s. a.], fol. 92v), terminará muerto y sin cumplir la condición impuesta por Sevilla para desposarla. Por lo demás, lo que en *A cazar va don Rodrigo* era una escena altamente dramática deviene combate ridículo en el segundo *Quijote*.

No comparto la tesis de Mauricio Molho, según la cual el pasaje cervantino es una evidencia de la desvirilización de Sancho y el escudero «se designa a sí mismo por el nombre del personaje [...] con el que se identifica: doña Sancha» (1983, p. 448), aunque sí creo que en el primer segmento del capítulo 60 menudean las inversiones paródicas, por ejemplo la de la instancia señorial, destacada por Molho. Otra inversión notable es la de la materia épica. A la venganza más que justificada de *A cazar va don Rodrigo* se suceden los azotes para desencantar a Dulcinea como causa del enfrentamiento; en vez de las armas que Mudarra empuña y le niega a su enemigo, tenemos una lucha cuerpo a cuerpo con las riendas de Rocinante como armas agresoras y la cinta de los greguescos como objetivo último. Como don Rodrigo, Sancho está bajo un árbol cuando se produce el ataque, pero es un campesino que duerme profundamente —no un caballero dispuesto a batirse con otro que lo persigue. Más aún, el villano revierte el indicio negativo de la balada al someter a su amo; con ello, invierte los papeles convirtiéndose de destinatario de la agresión —Rodrigo— en ejecutante de la misma —Mudarra. Será don Quijote quien se encuentre con la lanza arrimada a un árbol —no en la mano— cuando aparezcan Roque Guinart y sus hombres (II, 60, p. 1222): nuevo Rodrigo Velázquez, más que Alejandro Magno[76]. Como señalé a propósito de *Mis arreos son las armas* (III.3.1), cuando los bandoleros llegan, don Quijote no solo acaba de ser reducido por su inferior en la vida real y en la fantasía caballeresca —quizá también por el hijo que quería Molho (1983, p. 447)—, sino que ha fracasado, una vez más, en los intentos por desencantar a Dulcinea. La doble derrota a manos de Sancho se suma a la cadena de agravantes de la melancolía

[76] Difiero, pues, de Alonso Asenjo, según quien Sancho se asimila a Rodrigo Velázquez para retrasar el desencantamiento de Dulcinea: «Donde *Sancha* remite naturalmente y sin esfuerzo a Sancho, nuevo Mudarra: DQ, como don Rodrigo, se muestra enemigo de *don* Sancho. Este, jugando a los contrastes con los personajes inspiradores, desoye las conminaciones de DQ, que tiene la prisa de Mudarra por liquidar el pleito; mientras, Sancho exterioriza el ruego de don Rodrigo ("Espéresme, don Gonzalo, / iré a tomar las mis armas"), para alejar en el tiempo o en él disolver su rechazo a tomar sobre sí el arma del desencantamiento de Dulcinea» (2000, p. 52).

de don Quijote. No es posible cerrar este apartado sin mencionar que el aprovechamiento de *A cazar va don Rodrigo* por parte de Avellaneda exhibe algunos paralelos con el pasaje cervantino, situado justo después del capítulo 59 del segundo *Quijote* —capítulo que contiene las primeras referencias explícitas al *Segundo tomo*. En la continuación apócrifa Martín Quijada agrede a un Sancho que duerme, pero es Quijada quien cita el romance y lo hace a partir de un solo verso, además invertido: «Traidor, aquí morirás» (13, p. 136). No hay, pues, elementos suficientes para probar una influencia del libro de 1614 en el de 1615.

11. El romancero y la alta nobleza: *Diamante falso y fingido*

Al final del capítulo 68, don Quijote de la Mancha y Sancho Panza vuelven al palacio de los duques, en el cual presenciarán el túmulo y la resurrección de Altisidora, esta última a costa del martirio de Sancho. En el capítulo 70 amo y escudero se preparan para continuar el camino a la aldea, en cumplimiento con el año de retiro impuesto por la derrota ante el Caballero de la Blanca Luna; antes de partir, reciben varias visitas en el aposento de don Quijote. Altisidora, ligera de ropa y «siguiendo el humor de sus señores» (II, 70, p. 1304), continúa en su papel de herida de amor. Don Quijote reacciona con la pudibundez que ha exhibido frente a otras visitas femeninas, es decir como si fuera una doncella casta y asustada; de nuevo, esta pudibundez subvierte los roles de género habituales en las novelas de caballerías: «Turbado y confuso se encogió y cubrió casi todo con las sábanas y colchas de la cama, muda la lengua, sin que acertase a hacerle cortesía ninguna» (II, 70, p. 1304)[77]. Precauciones además innecesarias porque, a diferencia de la visita de doña Rodríguez, don Quijote no está solo, sino acompañado de Sancho. Una pregunta del escudero sobre la experiencia de Altisidora en el otro mundo —durante la supuesta muerte por amor— introduce la crítica del *Segundo tomo*, tan malo que ni los diablos lo quieren ver. Después del paréntesis dedicado al apócrifo, don Quijote vuelve a la carga y, en su afán por desengañar a Altisidora, reitera el amor que siente por Dulcinea del Toboso. Exasperada, Altisidora replica:

[77] En la visita nocturna de doña Rodríguez: «Don Quijote se acorrucó y se cubrió todo, no dejando más de el rostro descubierto» (II, 48, p. 1111).

> ¡Vive el Señor, don bacallao, alma de almirez, cuesco de dátil, más terco y duro que villano rogado cuando tiene la suya sobre el hito, que si arremeto a vos, que os tengo de sacar los ojos! ¿Pensáis por ventura, don vencido y don molido a palos, que yo me he muerto por vos? Todo lo que habéis visto esta noche ha sido fingido, que no soy yo mujer que por semejantes camellos había de dejar que me doliese un negro de la uña, cuanto más morirme (II, 70, p. 1307).

La bajeza lingüística de la réplica contrasta con el estilo que Altisidora había usado un poco antes, al declararse «vencida y enamorada» de don Quijote, cita de Garcilaso incluida: «¡Oh más duro que mármol a mis quejas!» (II, 70, p. 1304). Con base en los trabajos de Joly (1985-1986, pp. 725-740; 1996, pp. 197-198;), Redondo ve en la réplica de Altisidora la técnica del apodo y el motejar usada por los bufones; para el estudioso, Altisidora es una especie de truhan palaciego (Redondo, 2011, pp. 232, 243). Es posible que el arranque femenino obedezca a la frustración de no ver a don Quijote rendido de amor; según Márquez Villanueva, el fin último de la doncella y los duques era convertir al manchego en una especie de «segunda edición de las coplas o *Diálogo entre el amor y un viejo*» (1995, pp. 326, 331). Sin duda, a los burladores les hubiera encantado semejante final, no ajeno a ciertos personajes del romancero nuevo, como el don Bueso de *En la antecámara solo*, galán viejo y ridículo, que mencioné en el análisis de la cueva de Montesinos; no obstante, creo que, ante todo, los duques disfrutan con el proceso: torturar a don Quijote atentando contra su pudibundez, darle cuerda para que se explaye en las declaraciones de amor a Dulcinea, presenciar su credulidad —no exenta de vanidad— ante el acoso de Altisidora, etcétera.

Aparece el cantor de las estancias del túmulo, a quien don Quijote cuestiona la pertinencia de aplicar la poesía de Garcilaso a la muerte de la doncella, ocasión que da lugar a un rápido comentario sobre el plagio en los poetas «intonsos» (II, 70, p. 1308) —en el cual se ha visto otro dardo para Avellaneda (Joly, 2015, pp. 277-278). Llegan los duques a despedirse. Retomando una idea expresada en *Suelen las fuerzas de amor* (III.12.2), don Quijote le sugiere a la duquesa combatir la ociosidad de Altisidora, origen del mal de amor femenino, con ocupaciones honestas, como hacer randas. La ociosidad se consideraba especialmente peligrosa para la castidad de las mujeres, a quienes convenía mantener ocupadas en manos y pensamiento (Casagrande, 1992, pp. 121-123). No

sorprende, pues, que el consejo de don Quijote se distinga por una clara correspondencia entre las acciones mecánicas y las operaciones mentales: «Ocupada en menear los palillos no se menearán en su imaginación la imagen o imágines de lo que bien quiere»; Sancho secunda la idea: «No he visto en toda mi vida randera que por amor se haya muerto, que las doncellas ocupadas más ponen sus pensamientos en acabar sus tareas que en pensar en amores» (II, 70, pp. 1308-1309). El campesino predica con el ejemplo: Sanchica, su hija, hace randas para contribuir al costo de su ajuar (II, 52, p. 1157). Recuperada del exabrupto, Altisidora actúa ahora como doncella despechada; dice no necesitar hacer randas a la duquesa:

> La consideración de las crueldades que conmigo ha usado este malandrín mostrenco me le borrarán de la memoria sin otro artificio alguno; y con licencia de vuestra grandeza me quiero quitar de aquí, por no ver delante de mis ojos ya no su triste figura, sino su fea y abominable catadura.
> —Eso me parece —dijo el duque— a lo que suele decirse:
>
> Porque aquel que dice injurias,
> cerca está de perdonar.
>
> Hizo Altisidora muestra de limpiarse las lágrimas con un pañuelo y, haciendo reverencia a sus señores, se salió del aposento (II, 70, p. 1309).

Los versos que cita el duque son el estribillo de un romance nuevo del ciclo de Reduán: *Diamante falso y fingido* («Diamante falso y fingido, / engastado en pedernal»; *Romancero general*, fol. 345v), publicado en la novena parte de *Flor de varios romances* (Madrid, 1597; Alcalá, 1600) y el *Romancero general* (Madrid, 1600, 1602), además de registrarse en algún manuscrito (Labrador Herraiz y DiFranco, 1993, p. 99). En la balada morisca la celosísima Fátima acusa a Reduán de cruel, mudable, desleal. Fátima culmina cada una de sus tres series de quejas con el estribillo: «Porque, al fin, quien dice injurias / cerca está de perdonar» (*Romancero general*, fol. 346r). Reduán —inocente— se declara no agraviado y cierra el poema con el mismo estribillo. Sabedor de la burla y siempre fino, el duque escoge un texto muy a tono con el fingido exaltamiento —y enamoramiento— de Altisidora. El *verbum dicendi* que introduce la cita del aristócrata («lo que suele decirse») y el que los versos —intermedios y no iniciales— figuren en una loa de Luis Quiñones de Benavente (Bergman, 1961, p. 241) y *El valiente Céspedes* de Lope de Vega indican

que los octosílabos gozaron de cierta popularidad y, muy probablemente, circularon como elementos fraseológicos del idioma. El duque es el personaje de mayor categoría social en ambos *Quijotes*; no solo pertenece a la alta nobleza sino que es él quien ostenta el título nobiliario, no su padre, como ocurría con don Fernando —hijo segundón— en el *Ingenioso hidalgo*. La cita de *Diamante falso y fingido* por parte del duque prueba que el romancero no fue exclusivo de ciertos estamentos sociales, como sostuvo Eisenberg (1991, p. 79), ni en los *Quijotes* ni en la vida real.

Es lógico que el duque se decante por una balada artística y no una antigua, pues el romancero nuevo era el de moda y, por ende, el que más se escucharía en los círculos sociales frecuentados por el aristócrata; es también la modalidad del romancero que concuerda mejor con la destinataria de la cita: Altisidora, quien —a estas alturas— ha dado muestras de ser una gran conocedora del subgénero poético, sobre todo en lo que a la veta burlesca se refiere.

12. Romances de creación propia: el ciclo de Altisidora

Las baladas que intercambian Altisidora y don Quijote de la Mancha constituyen el tercer gran momento del romancero en el segundo *Quijote*. *¡Oh tú, que estás en tu lecho!* (capítulo 44), *Suelen las fuerzas de amor* (capítulo 46) y *Escucha, mal caballero* (capítulo 57) integran el ciclo de Altisidora, llamado así porque la doncella de la duquesa es tanto la iniciadora como la figura dominante de este peculiar debate poético. El ciclo parodia dos tradiciones literarias distintas, además de burlarse del hidalgo manchego. En un primer nivel, el general, se encuentra la parodia de la función desempeñada por la poesía en las novelas de caballerías; en estas, los poemas solían expresar las penas de amor de los personajes. Las situaciones en las que se ejecutan *¡Oh tú, que estás en tu lecho!*, *Suelen las fuerzas de amor* y *Escucha, mal caballero* son remedos burlescos de las que se producen en los libros que enloquecieron a don Quijote, en especial del motivo del caballero recién llegado a un castillo que cautiva de manera involuntaria a una doncella, con la consecuente declaración de fidelidad a la amada por parte del requebrado. Como señaló Eduardo Urbina, Altisidora es la culminación de este motivo, el cual inspiró varias aventuras del *Ingenioso hidalgo* (2004, p. 569), notablemente la fantasía erótica con Maritornes y la aventura de las semidoncellas. Al igual que

en otras ocasiones, en los capítulos 44, 46 y 57 del segundo *Quijote*, Cervantes fingió seguir el modelo de las novelas de caballerías para trastrocarlo; para ello, se valió de composiciones comunes en las novelas de caballerías posteriores a 1520, las baladas de autor culto, y les cambió el signo, de serio a burlesco. En un segundo nivel, el particular, está la parodia del romancero nuevo, con el sentimentalismo extremo, el lenguaje afectado y los motivos gastados como blancos principales. Esta parodia del romancero nuevo se construyó con recursos que hicieron fortuna en la vena burlesca del subgénero artístico, como los juegos de contrastes, el realismo cotidiano o las citas de baladas ajenas, entre otros.

En el ciclo de Altisidora Cervantes buscaba rebasarse a sí mismo. El espíritu burlesco del romancero nuevo permea ambos *Quijotes* pero, hasta ahora, había tenido otros objetivos —el ideal caballeresco, el romancero viejo, por ejemplo— y había estado fuertemente apoyado en la prosa de la novela. Salvo las baladas de creación propia del *Ingenioso hidalgo*, todas las interpolaciones que hemos analizado constan de pocos versos y se subordinan a la prosa. En los capítulos 44, 46 y 57 del segundo *Quijote* la parodia del romancero nuevo se hace sobre todo desde la poesía. Cada uno de los romances de estos capítulos es, por sí solo, una parodia del subgénero artístico; una parodia, que, sin embargo, debe leerse en conjunción con la prosa a la cual complementa. Un poema intercalado no habla por sí mismo. *¡Oh tú, que estás en tu lecho!*, *Suelen las fuerzas de amor* o *Escucha, mal caballero* podrían figurar en una antología poética tipo *Romancero general* —si la cronología lo permitiera—, pero la prosa que los rodea en el segundo *Quijote* amplía su significado. Tal significado no puede separarse de las condiciones pragmáticas de la enunciación, tampoco del mundo real, representado por la prosa de la novela (Luján Atienza, 2008, p. 202); en el marco de la ficción, la burla de las baladas fue motivada por el mundo real de la prosa. A lo anterior agréguese que *¡Oh tú, que estás en tu lecho!*, *Suelen las fuerzas de amor* y *Escucha, mal caballero* se crearon ex profeso para el segundo *Quijote*.

Como señalé a propósito del *Ingenioso hidalgo*, Cervantes tuvo presente el modelo de *La Galatea* al hacer de la poesía uno de los componentes de la primera parte y retomó aún más ese modelo en la reducción de la distancia poesía-prosa que caracteriza a los romances de creación propia. Esta reducción fue significativa en el *Ingenioso hidalgo*, con *Yo sé, Olalla, que me adoras* y *Marinero soy de amor*, y se consolidará en el segundo *Quijote*. *¡Oh tú, que estás en tu lecho!*, *Suelen las fuerzas de amor* y *Escucha, mal caballero* están al mismo nivel que la prosa que los

rodea. Si eliminamos las baladas, la burla del mundo real, ideada por Altisidora, pierde elementos clave para el curso narrativo —la declaración amorosa femenina o el rechazo masculino; sin *Escucha, mal caballero* tampoco se entienden pormenores como el robo de los tocadores y las ligas. Herencia de *La Galatea*, la complementariedad entre los elementos del prosímetro distingue a los romances de creación propia del resto de los intercalados en el segundo *Quijote*; una distinción que Cervantes tuvo especial cuidado en marcar desde la primera parte de su novela. Huelga decir que Cervantes no pretendía repetir sus propias planas. La complementariedad entre poesía y prosa es temporal, limitada a las tres baladas propias, y el modelo de *La Galatea* se altera sustancialmente con el carácter burlesco de las composiciones.

El ciclo de Altisidora es una disputa en verso, en la cual la doncella se lleva las palmas, en términos cuantitativos y cualitativos. Altisidora es quien crea la farsa y quien comienza la disputa poética, y hay más romances, y más extensos, en su boca que en la de don Quijote: dos textos (setenta y seis y cuarenta y ocho octosílabos) frente a uno (treinta y seis octosílabos). El mayor espacio que Cervantes le concedió a la voz de este personaje singular concuerda con la mayor creatividad que exhiben los romances ahijados a doncella de la duquesa. En *¡Oh tú, que estás en tu lecho!* y *Escucha, mal caballero* Altisidora se revela una verdadera maestra en el terreno de la burla verbal; en cambio, el numen del hidalgo no produce más que el soso y moralizante *Suelen las fuerzas de amor*. Una muestra más de la complementariedad entre poesía y prosa es que los principales rasgos de la personalidad de Altisidora —carácter transgresor, destreza verbal— se presentan primero en las baladas que canta; sin *¡Oh tú, que estás en tu lecho!* y *Escucha, mal caballero* el lector carece de los antecedentes necesarios para entender cabalmente al personaje. En el ciclo de Altisidora el protagonismo romanceril de don Quijote se ve opacado por el de la joven. No obstante, la balada que canta el hidalgo, *Suelen las fuerzas de amor*, es la única con autoría explícita en la continuación auténtica, incluso se dice cuándo la compuso el manchego. Junto con ello hay que considerar que, al fin y al cabo, don Quijote fue el detonador de los romances pergeñados por Altisidora. Don Quijote pierde protagonismo romanceril en estos capítulos, pero esta pérdida se contrarresta con el protagonismo que el caballero mantiene en el mundo real de la prosa, en tanto objetivo principal de las burlas orquestadas por los duques y su servidumbre.

12.1. La declaración amorosa: ¡Oh tú, que estás en tu lecho!, *con interpolaciones de* De las montañas de Jaca y Mira Nero de Tarpeya

En el capítulo 44 Sancho Panza se va a la ínsula Barataria. Con la partida de Sancho comienza la alternancia de capítulos dedicados al escudero —o a su familia— y a don Quijote de la Mancha, la cual se prolongará hasta la aventura de la sima, cuando ambos se reencuentren. La ausencia de Sancho sume a su señor en la melancolía, vulnerabilidad que la duquesa no tarda en percibir y que aprovecha para burlarse de don Quijote, primero, con ofertas equívocas y, después, al fomentar una farsa sobre el motivo del caballero recién llegado a un castillo que cautiva involuntariamente a una doncella. Buena lectora del *Ingenioso hidalgo*, la duquesa sabe que una de las obsesiones de su huésped es el peligro de traicionar la honestidad debida a Dulcinea del Toboso: «Preguntole que de qué estaba triste, que si era por la ausencia de Sancho, que escuderos, dueñas y doncellas había en su casa que le servirían muy a satisfacción de su deseo»; ante la negativa de don Quijote a recibir ayuda de cámara, la aristócrata insiste: «Le han de servir cuatro doncellas mías, hermosas como unas flores» (II, 44, pp. 1072-1073). Basta recordar las connotaciones sexuales de *servir* para darse cuenta que la oferta es de doble sentido; examiné tales connotaciones en los capítulos I y II, a propósito de las mozas del partido, Maritornes y Bárbara de Villatobos, todas ellas servidoras profesionales. La insistencia de la anfitriona sería sádica si no fuera porque los reparos y la pudibundez que exhibe el huésped son ridículos en un hidalgo cincuentón y marchito, a quien a nadie en su sano juicio le interesaría tentar.

Don Quijote se retira a su aposento; la ausencia de Sancho, las medias rotas y la reflexión que estas generan le impiden dormir. Al abrir la ventana de una reja que da a un jardín —lugar de encuentros amorosos en varias tradiciones literarias (Altamirano, 2015, pp. 102-106)— escucha voces femeninas: las de Altisidora y Emerenciana, con la primera en el papel de la doncella herida de amor. La farsa es iniciativa de Altisidora; los duques, y en especial la duquesa, la avalarán en el capítulo 46. Altisidora se resiste a cantar arguyendo el llanto que la invade desde que vio al forastero, amén del sueño ligero de la duquesa o el pesado de don Quijote («nuevo Encas»); Emerenciana minimiza los obstáculos y Altisidora añade otro reparo, pronto descartado: «No querría que mi canto descubriese mi corazón, y fuese juzgada de los que no tienen noticia

de las fuerzas poderosas de amor por doncella antojadiza y liviana» (II, 44, p. 1077). El sonido del arpa tañida por Altisidora termina por lograr el efecto deseado por las mujeres. A don Quijote «en aquel instante se le vinieron a la memoria infinitas aventuras semejantes a aquella, de ventanas, rejas y jardines, músicas, requiebros y desvanecimientos que en los sus desvanecidos libros de caballerías había leído» (II, 44, p. 1077). Después de hacer votos para no rendirse a la enamorada, el hidalgo se dispone a disfrutar de la música, no sin antes declarar su presencia con un estornudo fingido.

Con *¡Oh tú, que estás en tu lecho!*, Cervantes se vale de la *adminatio* para interrumpir el curso normal de la vida mediante la presencia repentina de un hecho extraordinario: la declaración del amor que la joven doncella de la duquesa siente por don Quijote. Como señaló Ángel Luján Atienza, Cervantes a menudo se apoya en la poesía para introducir esta función de la *adminatio* en los *Quijotes* (2008, p. 212). En el capítulo 44 los efectos del recurso se multiplican, dado el carácter burlesco de la declaración amorosa y sus consecuencias. *¡Oh tú, que estás en tu lecho!* consta de setenta y seis octosílabos —los pares asonantados en *-á*—, distribuidos conceptualmente en cuartetas; la tendencia a este tipo de cuartetismo fue común en las baladas artísticas. En casi todos los romances de creación propia de ambos *Quijotes* la autoría, la emisión y la voz poética coinciden en un personaje; es también el caso de *¡Oh tú, que estás en tu lecho!* No se dice de manera explícita que Altisidora sea la autora de la balada, pero el contexto y la letra se la ahijan; el cierre del poema es representativo: «Desta casa soy doncella / y Altisidora me llaman» (II, 44, p. 1081). La modalidad de la ejecución —canto frente a recitación— y el acompañamiento con un instrumento musical —arpa— subrayan los vínculos de *¡Oh tú, que estás en tu lecho!* con el romancero nuevo, cuyas muestras se componían sobre todo para cantarse (Fernández Montesinos, 1970, pp. 113, 115-118). El canto y el arpa también concuerdan con el ambiente cortesano del mundo real —el palacio ducal— y del referente parodiado —«los desvanecidos libros de caballerías» (II, 44, p. 1077). Como veremos más adelante, en la tercera parte del *Florisel de Niquea* (Sevilla, 1546), de Feliciano de Silva, una doncella le canta a un caballero *Mira Nero de Tarpeya* al son de un arpa.

La anotación resalta la cercanía de *¡Oh tú, que estás en tu lecho!* con las coplas de disparates (II, 44, p. 1078, núm. 46). En efecto, la balada está llena de disparates e inversiones paródicas de elementos poéticos y el ideal caballeresco; entre los elementos poéticos destacan los vinculados

al petrarquismo. *¡Oh tú, que estás en tu lecho!* es, pues, un complemento digno del absurdo representado por una joven hermosa declarando su amor a un hidalgo cincuentón y marchito. De «situación de mundo al revés» la calificó Joly (1996, pp. 177-179), pero no olvidemos que este mundo al revés está marcado por una risa de carácter descendente, con Altisidora como agente espontánea de los duques, quienes se han apropiado de rasgos del Carnaval para su entretenimiento cortesano; la estancia ducal es más una fiesta confiscada que una carnavalización, sin llegar a los extremos que la confiscación alcanzó en el *Segundo tomo* (Iffland, 1999, pp. 439-441). *¡Oh tú, que estás en tu lecho!* salta de un tópico a otro (II, 44, pp. 1078-1081): comienza con un apóstrofe (vv. 1-8), seguido por la declaración de amor (vv. 9-24, 37-56), la cual se interrumpe con el elogio de la rival (vv. 25-26), para cerrarse con el autorretrato y el nombre de la enamorada (vv. 57-76). Esta estructura poco organizada es, a todas luces, deliberada: no solo resalta las semejanzas con las coplas de disparates, sino que se aviene muy bien con el descontrol emocional que «las poderosas fuerzas de amor» (II, 44, p. 1077) supuestamente han provocado en Altisidora —descontrol censurado en *Suelen las fuerzas de amor*, la balada-respuesta de don Quijote. Si el antropónimo que ostenta la joven remite al vino de Auxerre (*Altissidorense*), como quiso Joly (1996, pp. 67-70), la incoherencia de *¡Oh tú, que estás en tu lecho!* también podría remitir a una embriaguez insinuada en el antropónimo[78]. Volveré sobre el particular.

Los contrastes cómicos fueron uno de los recursos más caros al romancero nuevo de vena burlesca; no extraña, pues, que tales contrastes articulen la parodia en *¡Oh tú, que estás en tu lecho!* Altisidora comienza su canto apostrofando a don Quijote: «¡Oh tú, que estás en tu lecho, / entre sábanas de holanda, / durmiendo a pierna tendida / de la noche a la mañana» (vv. 1-4); estos versos se oponen al estoicismo de *Mis arreos son las armas*, tan defendido por el hidalgo. Los duques no ignoran la importancia que el ideario sintetizado en el romance viejo tiene para su huésped; aunque cargada de burlas, la regalada vida que le procuran en el palacio lo está convirtiendo en uno de esos caballeros cortesanos de quienes tanto se quiere distanciar, y el apóstrofe de Altisidora se lo recuerda. Algo similar ocurre con los regalos que la doncella le daría

[78] La misma Monique Joly reconoció que «el juego de reminiscencias que se cruzan en el personaje de Altisidora es un problema complejo» y apuntó la posibilidad de un vínculo entre el antropónimo y las novelas de caballerías (1996, p. 180).

a don Quijote si este correspondiera a su amor: cofias, escarpines de plata, calzas de damasco, herreruelos de Holanda, perlas (vv. 45-52)[79]. Estos regalos suntuosos son una burla de la ociosidad del caballero, así como un intento de feminizarlo. A quien antaño había adoptado el juramento del marqués de Mantua —no cambiarse de ropa o calzado, no desarmarse— se le quiere convertir en un lindo de palacio, con ropas para presumir, limitadoras de los movimientos necesarios para recorrer caminos o batirse.

La inversión de roles sexuales es otro de los ejes de la parodia. La crítica ha señalado que la dama ofreciéndose al caballero no es frecuente en la poesía de la época, todavía marcada por el petrarquismo (II, 44, p. 1078, núm. 46); se han argüido ejemplos de las novelas de caballerías e, incluso, del romancero viejo como modelos posibles de la iniciativa de Altisidora. Sin negar la posibilidad de influencias semejantes, me interesa subrayar que uno de los propósitos de *¡Oh tú, que estás en tu lecho!* es romper con las convenciones poéticas. Una balada canónica no compararía a un caballero de la Mancha con «el oro fino de Arabia» (vv. 5-8), equipararía a Libia con Jaca (vv. 19-20), describiría así a Dulcinea y Altisidora (vv. 25-32, 61-68), o haría que la dama deseara estar junto al caballero para rascarle la cabeza y quitarle la caspa (vv. 39-40). Desde un primer momento el lector sabía por dónde iban los tiros. En mi opinión, la iniciativa de Altisidora es una ruptura deliberada de la escasa frecuencia con que la voz femenina aparece en la poesía cortesana de corte petrarquista[80]; aún más importante es que, al asentarse en un papel que tradicionalmente no le corresponde, Altisidora transforma a don Quijote en una especie de «bella dama sin piedad». Estas rupturas de las convenciones poéticas encajan muy bien con la farsa, permiten ensañarse con un don Quijote que antes ha creído en doncellas enamoradas de él.

La declaración de amor de *¡Oh tú, que estás en tu lecho!* consta de dos segmentos, separados por el antirretrato de Dulcinea. En el primero segmento Altisidora se queja de desamor y acusa a don Quijote de cruel, tópicos trilladísimos en la poesía cortesana, como lo es también la

[79] Hasta donde se sabe, los escarpines solían ser de lienzo (Hernis, 2001, p. 170); los que ofrece Altisidora debían de estar bordados con hilos de plata o plateados.

[80] Margit Frenk señaló que en la poesía cortesana del siglo XV y principios del XVI la voz femenina casi no existe; según Frenk, la influencia de la antigua lírica popular propició la aparición de la voz femenina en la lírica cortesana y urbana de la época posterior (2006, pp. 21, 373-374).

metáfora de los «dos soles» para los ojos de don Quijote (v. 11) (Manero Sorolla, 1990, pp. 506-508). La fabla de las «feridas» de amor o el llamar «valeroso joven» (v. 17) a un anciano, a quien hace poco se acusó de ocioso, aumentan la incongruencia del poema, de por sí notable al ser una mujer y no un varón quien se queja. El verso «o en las montañas de Jaca», contrapuesto a los desiertos de Libia para enfatizar la crueldad masculina, procede de un romance nuevo ajeno: *De las montañas de Jaca* («De las montañas de Jaca / furioso baja otra vez»; *Flor de varios romances*, fol. 136v), balada artística de tema amoroso y muy laso marco histórico nacional —lucha contra los hugonotes. *De las montañas de Jaca* se imprimió en la tercera parte de la *Flor de varios romances* (Lisboa, 1592; Valencia, 1593) y, divinizado, en un pliego suelto (Rodríguez Moñino, 1973, vol. 2, p. 399; 1997, núm. 91); también se registró en algunos manuscritos (Labrador Herraiz y DiFranco, 1993, p. 232). El octosílabo «de las montañas de Jaca», o su variante «por las montañas de Jaca», debió de gozar de popularidad, pues aparece en el «Entremés famoso de los romances» (p. 910), obras de Lope de Vega o Quiñones de Benavente, entre otras fuentes (Bergman, 1961, p. 243; Pérez Lasheras, 1988, pp. 70-71). Insertar versos de otras baladas, viejas o nuevas, fue común en el romancero artístico, sobre todo en el de vena burlesca; ocurre en los gongorinos *Despuntado he mil agujas* («Despuntado he mil agujas / en vestir a moriscote»; Góngora, *Romances*, vol. 2, núm. 42), *¿Quién es aquel caballero?* («¿Quién es aquel caballero / que a mi puerta dijo: "Abrid"?»; Góngora, *Romances*, vol. 2, núm. 44) y *Al pie de un álamo negro* («Al pie de un álamo negro, / y, más que negro, bozal»; Góngora, *Romances*, vol. 2, núm. 73), entre muchos otros ejemplos.

La sección dedicada a Dulcinea introduce un descenso notable del estilo, hasta ahora predominantemente seudocortesano. En el elogio de la envidiada rival menudean las referencias rústicas y los detalles de realismo cotidiano. Tales recursos se inspiran en la tendencia de las baladas burlescas a exagerar los rasgos realistas de los personajes moriscos o pastoriles, personajes idealizados por la vertiente seria del subgénero. Así, la vencedora del corazón de don Quijote es una «doncella rolliza y sana» (v. 26), en lugar de una hermosísima Filis, con el «rostro divino», la «blanca frente», los «hermosos ojos», los «cristalinos dientes» o el «bello rostro» que caracteriza a la protagonista de *Olvidada del sucesso* («Olvidada del sucesso / del engañado Narciso»; *Romancero general* (Madrid,

1600), fol. 20v)[81]. Los detalles de realismo cotidiano y la reducción de la fama femenina a la geografía local (Henares-Jarama, Tajo-Manzanares, Pisuerga-Arlanza; vv. 30-32) presentan a Dulcinea como campesina; de ahí, pues, el descenso del estilo. El trueque de las rivales avalado por una prenda de vestir remite al faldellín de cotonía de la cueva de Montesinos, confirmación de que Altisidora se refiere a la Dulcinea encantada y no a la idealizada por don Quijote[82]. No es casual que Altisidora se regodee describiendo la saya que está dispuesta a ceder: «De las más gayadas mías / que de oro le adornan franjas» (vv. 35-36). Al reducir el amor del caballero a una transacción comercial —con ropa usada como valor de cambio— Altisidora continúa la burla del cincuentón pero también del manido sentimentalismo de ciertos ejemplos del romancero nuevo.

Se retoma la declaración amorosa con las ridículas aspiraciones de la enamorada: el intercambio sexual o, por lo menos, estar «junto a tu cama, / rascándote la cabeza / y matándote la caspa» (vv. 38-40), aunque Altisidora tampoco se cree digna de ello. Acciones como estas fueron muestras de afecto e incluso sensualidad (Márquez Villanueva, 1995, p. 317), pero en *¡Oh tú, que estás en tu lecho!* van de chunga y su efecto se agudiza por situarse exactamente después de la sección dedicada a Dulcinea. No es imposible que la burla de la caspa haya sido motivada por ejemplos como el de *Amores trata Rodrigo*, donde la mujer saca parásitos de la sarna —aradores— de las manos del rey que la enamora: «Ella hincada de rodillas, / él la estava enamorando; // sacándole está aradores / de su odorífera mano» (*Pliegos Cracovia*, vol. 2, p. 108); el detalle de los aradores estaba en la *Crónica sarracina* de Pedro del Corral, de la cual deriva el romance (Menéndez Pidal *et al.*, 1957, p. 30). En *¡Oh tú, que estás en tu lecho!* el estilo retoma el tono seudocortesano y, tras los versos sobre los regalos suntuosos, Altisidora cierra la declaración con el gastado tópico del incendio de amor (Manero Sorolla, 1990, pp. 600-603): «No mires de tu Tarpeya / este incendio que me abrasa, / Nerón manchego del mundo / ni le avives con tu saña» (vv. 55-58), referencia

[81] Más descripciones de pastoras idealizadas en *El sol con ardientes rayos* («El sol con ardientes rayos / las puntas más altas toca»), *De rodillas en el suelo* («De rodillas en el suelo / Urelio pide la mano»); para las moras, ver *Después que con alboroto* («Después que con alboroto / paró el baylar de la zambra»), entre otros (*Romancero general*, fols. 12v, 14r, 26v).

[82] Bernis no menciona la saya de Altisidora; sin embargo, las franjas de oro que adornan la prenda corresponderían a los pasamanos, mismos que Bernis engloba entre las guarniciones sobrepuestas tejidas (2001, pp. 282-286).

inequívoca al *incipit* de *Mira Nero de Tarpeya* y, quizá, también a algún verso intermedio: «Mira Nero de Tarpeya / a Roma cómo se ardía; // gritos dan niños y viejos / y él de nada se dolía», «de ver abrasar a Roma / gran deleyte rescebía» (*Cancionero de romances* [Amberes s. a.], fols. 213v, 214v). La equiparación entre el incendio de Roma y el fuego de amor, apoyada en la balada, distaba mucho de ser nueva: se remonta, por lo menos, a la primera edición de *La Celestina* (Burgos, 1499) y, entre otras obras, figura en la tercera parte del *Florisel de Niquea*, aquí con una doncella cantándole al varón al son de un arpa[83]. Como dije a propósito del *Ingenioso hidalgo, Mira Nero de Tarpeya* era caro a Cervantes, quien lo usó en «Rinconete y Cortadillo» —en voz femenina— para expresar la crueldad masculina a lo burlesco[84].

La sección final de *¡Oh tú, que estás en tu lecho!* incluye el autorretrato y la declaración del nombre de la enamorada. Como las otras secciones, esta abunda en disparates e inversiones paródicas. Márquez Villanueva se encargó de advertirnos sobre el poco crédito que las palabras de Altisidora deben merecernos con respecto a su edad, inocencia, doncellez —fuera del oficio— o antropónimo (1995, pp. 303-308). Por mi parte, quiero subrayar que el «te juro en Dios y en mi ánima» confirma que Altisidora no tiene quince años, ni es una *pulcela tierna*, al menos en sentido recto (vv. 57-60); lejos de ser un desliz, el juramento absurdo está puesto para que los receptores últimos —Emerenciana, los lectores— interpreten los versos de manera inversa. Algo similar ocurre con «no soy renca, ni soy coja, / ni tengo nada de manca» (vv. 61-62), en los cuales la negación, lejos de ahuyentar la imagen de un cuerpo discapacitado, la consolida;

[83] Calisto le pide a Sempronio que cante «la más triste canción» que sepa; acompañado de un laúd, el criado entona los cuatro primeros octosílabos de *Mira Nero de Tarpeya*, y el señor comenta: «Mayor es mi fuego, y menor la piedad de quien yo agora digo» (Rojas, *La Celestina*, p. 33). En la ínsula de Dardania Floralán, el Caballero del Fénix, encuentra a una doncella que «estava, a la sazón, cantando aquel romance que dize: "Mira Nero, de Tarpeya, [a] Roma cómo se ardía". Y como llegasse a dezir: "Gritos dan niños e viejos, y él de nadie se dolía", soltó la harpa y, añudando sus hermosas manos, suspirando dixo: "No vía el fuego que a mí me abrasa, que no le faltara piedad"»; la doncella irrumpe en llanto y poco después huye (Silva, *Florisel de Niquea*, p. 26).

[84] Repolido llega a casa de Monipodio para pedirle perdón a Juliana la Cariharta, por haberla golpeado; cuando el rufián toca a la puerta, su marca exclama: «¡No le abra vuesa merced, señor Monipodio, no le abra a ese marinero de Tarpeya, a ese tigre de Ocaña!» (Cervantes, *Novelas ejemplares*, p. 201). Paloma Díaz Mas comentó la variante *marinero* (1985, pp. 797-798).

Cervantes usó el procedimiento en el mentís de don Quijote al mercader toledano del *Ingenioso hidalgo*[95]. Los lirios entraban en el repertorio de símiles de la poesía cortesana pero para connotar la blancura de la piel femenina (Manero Sorolla, 1990, pp. 389-392), no la longitud —excesiva— de los cabellos (vv. 63-64), que el canon dictaba se compararan con el sol o el oro, por rubios (Manero Sorolla, 1990, pp. 456-463). Lo que está construyendo Altisidora es un esperpento; lo que sigue no será mejor: boca de águila, nariz chata —como la de la lujuriosa Maritornes—, y dientes, no blancos como las esperadas perlas (Manero Sorolla, 1990, pp. 469-472), sino color topacio (vv. 65-68). La penúltima estrofa se dedica a la voz dulce y la «disposición / algo menos que mediana» (vv. 69-72), que juega con la paradoja a la cual remite la paronomasia con *alta* del antropónimo femenino (Reyre, 1980, *s.v.* «Altisidora»).

Con base en un trabajo de Joly, Márquez Villanueva destacó que *Altisidora* es el nombre de batalla, no el verdadero de la doncella de la duquesa (1995, p. 308). Si Joly estuvo en lo cierto y *Altisidora* remite al vino de Auxerre o *Altissidorense* (1996, pp. 67-70), la embriaguez sugerida por el antropónimo es otra inversión paródica. En la literatura de comadres abundan las alusiones a la embriaguez femenina, pero las protagonistas de estas composiciones son mujeres humildes, de edad avanzada (Altamirano, 2018a, pp. 1059-1061), no la quinceañera que declara ser Altisidora, ni menos aún las doncellas —siempre hijas de rey— que se enamoran del recién llegado en las novelas de caballerías. Sin embargo, no podemos obviar la semejanza de *Altisidora* con *Archisidora*, «reina de la lira» en el *Caballero del Febo* (Barcelona, 1576), de Esteban Corbera (Reyre, 1980, *s.v.* «Altisidora»). Los reiterados votos de amor a Dulcinea y el desasosiego que invade a don Quijote después de escuchar *¡Oh tú, que estás en tu lecho!* confirman que la farsa ha surtido efecto.

Mira Nero de Tarpeya se interpola una vez más en el segundo *Quijote*. En el capítulo 54, de regreso de Barataria, camino a la corte ducal, Sancho se encuentra con el morisco Ricote, antiguo vecino suyo que vuelve a España disfrazado de peregrino. La comida, bien rociada de

[95] «No le mana, canalla infame —respondió don Quijote encendido en cólera—, no le mana, digo, eso que decís, sino ámbar y algalia entre algodones», pero unos ojos femeninos no pueden ser hermosos si supuran; «y no es tuerta ni corcovada, sino más derecha que un huso de Guadalajara», aunque el mercader no dijo que padeciera de lo segundo y comparar a una dama con un objeto cotidiano es degradarla (I. 4, p. 75).

vino, genera un espíritu de alegre comunión en Ricote y los otros peregrinos: «Todo lo miraba Sancho, y de ninguna cosa se dolía, antes, por cumplir con el refrán que él muy bien sabía de "cuando a Roma fueres, haz como vieres", pidió a Ricote la bota y tomó su puntería como los demás y no con menos gusto que ellos» (II, 54, p. 1169). Al refundir el primero y el cuarto octosílabo de la balada («Mira Nero de Tarpeya», «y él de nada se dolía»; *Cancionero de romances* [Amberes s. a.], fol. 213v), el narrador enlaza a esta con el refrán sobre Roma y a ambos —balada y refrán— con el oficio de peregrinos de los compañeros de Ricote. Un guiño generoso que transforma la tragedia narrada en *Mira Nero de Tarpeya*, o las connotaciones pesimistas que solía conllevar la cita, en una referencia festiva para animar al destronado gobernador a compartir la alegría, la bebida y la comida de las cuales tanto lo privó la experiencia de Barataria. Cervantes se inspiró en *Mira Nero de Tarpeya* para acuñar la frase «todo lo miraba» o «todo lo miró», la cual figura varias veces en los *Quijotes*[86].

12.2. Rechazo y amonestación: Suelen las fuerzas de amor

Los protagonistas de las novelas de caballerías no son simples guerreros. El modelo de caballero andante que inspira a don Quijote de la Mancha reúne tanto la perfección militar como las aptitudes poéticas y musicales —las dos facetas del amante de Iseo, señaladas por Sylvia Roubaud Bénichou a otro respecto (2001, p. 91). En el *Ingenioso hidalgo*, a raíz de la lectura de un soneto hallado en la maleta de Cardenio, don Quijote declaró a Sancho Panza: «Todos o los más caballeros andantes de la edad pasada eran grandes trovadores y grandes músicos, que estas dos habilidades, o gracias, por mejor decir, son anexas a los enamorados andantes. Verdad es que las coplas de los pasados caballeros tienen más de espíritu que de primor» (I, 23, p. 277). Ahí don Quijote afirmó «entender de trovas», y unos capítulos más adelante dio una muestra de su numen: «Árboles, yerbas y plantas» (I, 26, pp. 319-320), el único superviviente

[86] Por ejemplo: «Todo lo miraba Anselmo, cubierto detrás de unos tapices donde se había escondido, y de todo se admiraba» (I, 34, p. 448); «todo lo miró y todo lo notó don Quijote» (II, 14, p. 808); «todo lo miraba el hidalgo, y de todo se admiraba» (II, 17, p. 831); «todo lo miraba Sancho Panza, y todo lo contemplaba y de todo se aficionaba» (II, 20, p. 866).

de los muchos poemas que el manchego escribió en la arena o las cortezas de los árboles durante la penitencia en Sierra Morena; esta letrilla de ausencia, dirigida a Dulcinea del Toboso, concuerda con aquello de «más de espíritu que de primor», por sus ripios deliberados. No es mucho mejor «Dadme, señora, un término que siga» (II, 12, p. 789), soneto amoroso que Sansón Carrasco —caracterizado como el Caballero del Bosque o los Espejos— canta a la también ausente Casildea de Vandalia, acompañado de un laúd o vihuela. Nótese que, aunque burlescas, estas composiciones son canónicas en lo que al género sexual de las voces se refiere: es el varón quien declara su amor por la mujer; ocurre lo mismo en el madrigalete «Amor, cuando yo pienso» (II, 68, p. 1292), entonado por don Quijote en medio del campo, mientras Sancho duerme. En el capítulo 46 la farsa iniciada por Altisidora le brinda a don Quijote la oportunidad de exhibir sus aptitudes poéticas y musicales ante un público cortesano. La situación construida por la doncella fuerza al hidalgo a componer, no un poema de amor como dictaba el modelo caballeresco, sino un romance de sesgo terapéutico y, sobre todo, moralista: *Suelen las fuerzas de amor*, la primera de las dos composiciones debidas a don Quijote en 1615; la segunda es el madrigalete.

En el capítulo 46, en la mañana que sigue a la serenata de Altisidora, el narrador comienza recordando la desgracia de las medias y describiendo detalladamente el atuendo de don Quijote. Ciertas prendas, como el mantón de escarlata —regalo de los duques (II, 31, p. 961)— o la montera de terciopelo verde guarnecida de plata, contrastan con el estoicismo anterior de don Quijote y reafirman la conversión en caballero cortesano de la que tanto se burló Altisidora en *¡Oh tú, que estás en tu lecho!* La coquetería masculina es una evidencia más de esta conversión: «Con gran prosopopeya y contoneo salió a la antesala» (II, 46, p. 1091). Altisidora finge desmayarse cuando ve pasar a don Quijote por una galería; su amiga la secunda en el engaño y culpa al huésped, quien responde pidiendo un laúd en su aposento para la noche: «Yo consolaré lo mejor que pudiere a esta lastimada doncella, que en los principios amorosos los desengaños prestos suelen ser remedios calificados» (II, 46, p. 1092). La música tenía un valor terapéutico en la época, en especial para los enfermos de amor (II, 46, p. 1092, núm. 9). Sin embargo, desde un primer momento, las palabras del hidalgo indican que el propósito de este es desengañar, de una vez y para siempre («prestos»), no tranquilizar mediante sonidos armoniosos. Don Quijote pretende curar, sí, pero con palabras y amonestaciones.

Altisidora y su amiga informan a la duquesa de lo que pasa. Con el duque y las doncellas, la duquesa organiza «una burla que fuese más risueña que dañosa» (II, 46, p. 1092): la de los cencerros y los gatos, burla pesada que le costará al huésped cinco días de cama. Llegada la noche, don Quijote abre la reja que da al jardín; después de afinar la vihuela que le han dejado, «escupió y remondóse el pecho, y luego, con una voz ronquilla aunque entonada, cantó el siguiente romance, que él mismo aquel día había compuesto» (II, 46, p. 1092). Los preparativos masculinos, similares a los del Caballero del Bosque o de los Espejos («escupe y se desembaraza el pecho»; II, 12, p. 788), o el timbre de la voz, concuerdan con los detalles resaltados a propósito de ciertos enamorados del romancero nuevo de vena burlesca. En *En la pedregosa orilla* («En la pedregosa orilla / del turbio Guadalmellato»; Góngora, *Romances*, vol. 1, núm. 9), de Góngora, el pastor Galayo canta «en tono romadizo» ante el retrato de su amiga. Nótese que *Suelen las fuerzas de amor* es el único texto del ciclo de Altisidora que hace explícita la autoría del romance, incluso se dice cuándo lo compuso don Quijote, quien, o lo memorizó en muy poco tiempo, o lo compuso de memoria; lo último es más probable, dado el ejemplo del madrigalete[87].

Suelen las fuerzas de amor consta de treinta y seis octosílabos —los pares asonantados en *-á*—, divididos conceptualmente en cuartetas. Mucho más breve que *¡Oh tú, que estás en tu lecho!*, *Suelen las fuerzas de amor* se distingue por una estructura organizada y porque la parodia no está en el texto de la balada, sino en la relación de esta con el mundo real de la prosa: en que un hidalgo cincuentón se crea capaz de inflamar de amor a una bella joven y responda a los requiebros femeninos con un romance moralizante, no amoroso. También hay parodia en la prosa que rodea a *Suelen las fuerzas de amor*: en los preparativos referidos por el narrador y en la cruel burla orquestada por los duques. Los aristócratas escuchan el canto de don Quijote, acompañados por Altisidora y casi toda la gente del palacio. Desde el inicio, *Suelen las fuerzas de amor* deja ver que don Quijote está desconcertado por la conducta de Altisidora, muy distinta al modelo de mujer callada y recatada promovido por la

[87] «Duerme tú, Sancho —respondió don Quijote—, que naciste para dormir; que yo, que nací para velar, en el tiempo que falta de aquí al día daré rienda a mis pensamientos y los desfogaré en un madrigalete que, sin que tú lo sepas, anoche compuse en la memoria» (II, 68, p. 1291).

Contrarreforma; el hidalgo intenta encauzar a la joven hacia ese modelo valiéndose de lugares comunes.

La primera estrofa expone uno de los ejes principales de *Suelen las fuerzas de amor*: la denuncia de la ociosidad como origen del descontrol femenino (vv. 1-4). Desde la Edad Media la ociosidad era considerada la gran enemiga de la castidad, particularmente peligrosa para las mujeres, dadas sus naturales inconstancia y mutabilidad de ánimo (Casagrande, 1992, p. 121). Con base en una idea muy difundida entre los moralistas de la época, y quizá también inspirado por la desgracia de las medias, don Quijote propone las labores textiles («el coser y el labrar») como «antídoto al veneno / de las amorosas ansias» (vv. 5-8); continúa con las razones que hacen necesaria semejante medida: al recogimiento como evidencia de honestidad, y a esta última como garantía de matrimonio (vv. 9-16), se suma el carácter efímero de los amores entre huéspedes (vv. 17-24). La declaración de fidelidad a la amada es común entre los varones requebrados de las novelas de caballerías (Marín Pina, 2015, pp. 1019-1020). Con metáforas pictóricas don Quijote reitera la firmeza de su amor por Dulcinea y, con ella, tanto la inutilidad de los requiebros de Altisidora como la necesidad de que la joven se mantenga ocupada (vv. 25-32). *Suelen las fuerzas de amor* es mucho menos divertido que los romances pergeñados por Altisidora, pero, al ejercer como amonestador —Márquez Villanueva lo ve paternal (1995, p. 321)—, don Quijote recupera parte de la virilidad y dignidad que *¡Oh tú, que estás en tu lecho!* le había quitado. La lluvia de cencerros y gatos terminará con el respiro logrado por el hidalgo. Ni las terribles heridas de la cara —tales que provocan un remordimiento temporal en los duques— hacen cejar a Altisidora; mientras cura a don Quijote, la doncella de la duquesa le lanza una última maldición: «Plega a Dios que se le olvide a Sancho tu escudero el azotarse, porque nunca salga de su encanto esta tan amada tuya Dulcinea» (II, 46, p. 1095). Altisidora reiterará la maldición en la última balada del ciclo.

12.3. La despedida al ingrato: Escucha, mal caballero

De acuerdo con un tópico de las novelas de caballerías, en el capítulo 57, don Quijote de la Mancha decide dejar la vida ociosa y regalada que lleva en el palacio ducal, para reincorporarse a la que le corresponde como caballero andante. Con el permiso de los duques, don Quijote y

Sancho Panza se disponen a partir. Es de mañana y el manchego está armado, en la plaza del palacio, a la vista de todos, cuando «a deshora entre las otras dueñas y doncellas de la duquesa que le miraban alzó la voz la desenvuelta y discreta Altisidora y en son lastimero dijo» (II, 57, p. 1190). Altisidora enuncia el tercer romance del ciclo, *Escucha, mal caballero*, cierre de la disputa poética entablada entre la joven y don Quijote.

Escucha, mal caballero consta de cuarenta y ocho octosílabos —los pares asonantados en *éa*—, conceptualmente agrupados en cuartetas, como es común en los romances nuevos y como ocurrió con las otras baladas de creación propia de ambos *Quijotes*. En esta ocasión la novedad radica en el estribillo: dos endecasílabos asonantados en *éa* que se intercalan cada doce octosílabos; el contraste métrico buscaba distinguir al estribillo del cuerpo del poema. Al llevar uno de los elementos más característicos del romancero nuevo, compuesto sobre todo para ser cantado, *Escucha, mal caballero* resalta su cercanía con el subgénero artístico y, con ello, la parodia del mismo que se lleva a cabo en el interior de la balada. El *verbum dicendi* (*dijo*) parecería indicar que Altisidora recita *Escucha, mal caballero*, y así lo han interpretado algunos críticos (Lida de Malkiel, 1974, p. 35; Vila, 1991, p. 459), pero la situación es, por lo menos, ambigua. En el Siglo de Oro *decir* se caracterizó por sus ambivalencias léxicas: 'recitar', 'leer en voz alta', 'escribir' (Frenk, 1997, pp. 49-50); la flexibilidad del vocablo facilitaría que, en el pasaje que nos ocupa, Cervantes lo usara con el significado de 'emitir' o, incluso, 'cantar'. La acotación «son lastimero» y el estribillo hacen muy posible que la modalidad de transmisión sea el canto y no la recitación[88], más aún si consideramos que Altisidora también cantó el primer romance que pergeñó.

Escucha, mal caballero utiliza muchos recursos de *¡Oh tú, que estás en tu lecho!*, recursos que ahora están al servicio del abandono amoroso. Altisidora se equipara con abandonadas célebres —Olimpia y Dido—, gracias a la identificación de don Quijote con sendos ingratos ariostesco y virgiliano: «Cruel Vireno, fugitivo Eneas, / Barrabás te acompañe, allá te avengas» (II, 57, p. 1191), reza el estribillo. Las referencias a la antigüedad grecolatina, tan caras al petrarquismo, se dan también en las dos primeras estrofas (*Diana, Venus, Troya*). En «Las dos doncellas» Cervantes aprovechó en serio la misma pareja de traidores; Teodosia dejó la casa

[88] «El son dice cierta correspondencia a la consonancia musical» (Covarrubias, *Tesoro de la lengua*, *s.v.* «son»).

de sus padres, vestida de hombre, para «buscar a este segundo engañador Eneas, a este cruel y fementido Vireno, a este defraudador de mis buenos pensamientos y legítimas y bien fundadas esperanzas» (*Novelas ejemplares*, p. 448). Al igual que la imprecación de la novela ejemplar, el estribillo de *Escucha, mal caballero* incorpora un tercer epíteto; el Barrabás bíblico, delincuente y no ingrato, degrada a Vireno y Eneas y anuncia los robos burlescos de los cuales se acusará a don Quijote. Como señaló María Rosa Lida de Malkiel, «ninguna escena de la Dido virgiliana ha despertado tal eco como aquella en que desde su atalaya la heroína mira el alejarse de Eneas»; la escena fue recreadísima en la poesía española, con frecuente asociación de las desventuras de Dido y Olimpia (1974, pp. 30, 34). El romancero de autor culto se hizo eco del gusto por los lamentos de ambas heroínas.

Según Rafael Osuna (1981, pp. 100-104), al componer *Escucha, mal caballero*, Cervantes debió de tener presente *De pechos sobre una torre* («De pechos sobre una torre / que la mar combate y cerca»; *Romancero general*, fol. 161r), de Lope de Vega, opinión que no comparto. La balada lopesca, en la cual se han visto elementos autobiográficos, fue muy popular, aunque no tanto como supuso Osuna[99]. *De pechos sobre una torre* se publicó en la cuarta *Flor de varios romances* (Lisboa, 1593), en la sexta (Toledo, 1594; Alcalá, 1595, 1597; Zaragoza, 1596), en el *Romancero general* (Madrid, 1600, 1602) y un par de pliegos sueltos (Rodríguez Moñino, 1973, vol. 2, p. 406; 1997, núms. 768, 1156); también se registró en manuscritos (Labrador Herraiz y DiFranco, 1993, p. 86), además de divinizarse y citarse en otras baladas. Hay paralelos innegables entre *De pechos sobre una torre* y *Escucha, mal caballero*, como la rima y algunas palabras rimantes, la mención de Eneas y ciertas reminiscencias léxicas: *cruel*, *fugitivo*, *entrañas*, la *víbora* lopesca y la *serpiente* cervantina, *Ingalaterra*; los otros tres «puentes» apuntados por Osuna pueden ser meras casualidades (1981, pp. 95-97), explicables por la relación de ambos textos con el romancero nuevo. En cambio, en la balada de Altisidora faltan los motivos del suicidio y el hijo no nacido, claves en el poema del Fénix. Creo, pues, que, más que

[99] Para Rafael Osuna la popularidad de *De pechos sobre una torre* «no [es] fácilmente hallable en otro [romance] de su tiempo» (1981, pp. 97-98); *Mira, Zaide, que te digo* («Mira, Çayde, que te digo / que no passes por mi calle»; *Flor de varios romances*, fol. 152r) o *Sale la estrella de Venus* («Sale la estrella de Venus / al tiempo que el sol se pone»; *Romancero general*, fol. 3r), ambos del Fénix, fueron más populares que *De pechos sobre una torre*.

una parodia concreta de *De pechos sobre una torre*, lo que hay en *Escucha, mal caballero* es una parodia general: la del sentimentalismo de los romances nuevos sobre Dido u Olimpia, con particular recuerdo —pero no exclusivo— del texto lopesco[90].

En lo que al contenido se refiere, *Escucha, mal caballero* se divide en dos partes, con igual número de versos cada una (veinticuatro): la primera expone la crueldad masculina y sus consecuencias, y la segunda presenta las maldiciones femeninas. Esta simetría en la organización hace aún más notables los disparates e inversiones paródicas en los cuales abunda el poema. Como ocurrió en *¡Oh tú, que estás en tu lecho!*, *Escucha, mal caballero* empieza apostrofando al varón, aunque aquí la iniciativa femenina de recriminar al ingrato que se aleja está autorizada por ejemplos del romancero nuevo no burlesco, entre otros *De pechos sobre una torre*. Mientras *¡Oh tú, que estás en tu lecho!* entraba de lleno en el terreno de la burla, *Escucha, mal caballero* la retrasa para construir una especie de defraudación jocosa. La estrofa inicial y algo de la segunda usan un estilo más o menos serio, que comenzará a abandonarse con los juegos de palabras sobre la virginidad de Altisidora: la oposición *conderilla-cordera* y el ser «doncella» de los montes de Diana —la diosa virgen— y las selvas de Venus —la diosa del amor— (vv. 7-12). Estos juegos de palabras rompen cualquier expectativa que el receptor se hubiera formado sobre la posibilidad de escuchar un lamento amoroso en serio; marcan también un incremento considerable del erotismo burlesco. Altisidora pasa de ser doncella herida de amor a amante burlada, información que se declara por primera vez en el poema, antes que en la prosa: «Tú has burlado, monstruo horrendo, / la más hermosa doncella» (vv. 9-10). El epígrafe del capítulo había calificado a la joven de «discreta y desenvuelta» (II, 57, p. 1189), adjetivos que el narrador invirtió («desenvuelta y discreta»; II, 57, p. 1190) antes de reproducir el romance que ilustra —una vez más—

[90] Osuna titubeó al respecto; unas veces habló de parodia indudable y otras más, matizó. Un botón de muestra: «Vayamos por donde vayamos venimos a dar en Lope, lo que tampoco es negar que el romance burlesco de Cervantes no sea también un trasunto de un pequeño cuerpo romancístico o de un asunto que, por ser tan conocido, trasvasa el romancero» (1981, p. 100; ver pp. 102-104). A propósito de baladas con lamentos de Dido u Olimpia recuérdense *Subida en un alta roca* («Subida en un alta roca / donde bate el mar insano»; *Romancero general*, fol. 41v) y *La desesperada Dido* («La desesperada Dido / de pechos sobre una almena»; *Romancero general*, fol. 93r), entre otras.

las aptitudes femeninas; una prueba más de la complementariedad entre poesía y prosa que rige los capítulos del ciclo de Altisidora.

A la primera aparición del estribillo suceden tres estrofas que insisten en la crueldad masculina y enumeran las consecuencias derivadas de la partida del varón. Este grupo de estrofas alterna el lenguaje seudocortesano y los tópicos petrarquistas con la germanía (*cernas*; v. 14) y el léxico de los naipes (*reinado, cientos, primera, reyes, ases, sietes*; vv. 41-44). El abandono por parte del impío producirá manifestaciones de dolor que involucran las *entrañas* y los *suspiros* típicos del petrarquismo (vv. 15, 21); robos simbólicos entre los cuales Altisidora inserta otros robos, de sal más gorda: «Tres tocadores / y unas ligas de unas piernas / que al mármol paro se igualan / en lisas, blancas y negras» (vv. 17-20). Márquez Villanueva señaló que los hurtos ridículos fueron típicos del mester bufonesco (1995, p. 326). Por mi parte, agrego que la materialidad de los robos introduce la nota de realismo cotidiano, habitual en la veta burlesca del romancero nuevo. Ciertas prendas de la indumentaria femenina fueron comunes en la poesía española de corte petrarquista, en la cual hay, incluso, ejemplos con ligas (Altamirano, 2011, pp. 82-85); en cambio, no es normal convertir al amado en un vulgar ladrón de ropa, no muy diferente del galeote enamorado de la canasta de colar del *Ingenioso hidalgo*.[91] Al poner al mismo nivel los robos simbólicos y los materiales, Altisidora se está burlando del sentimentalismo poético, en general, y del romancero nuevo, en particular. Un sentimentalismo que también se degrada en exageraciones como los «dos mil» suspiros o las «dos mil Troya», así como en el recurrir a la última para introducir el gastadísimo tópico del incendio de amor (vv. 21-24).

Las ligas conllevan otro juego con el erotismo burlesco, muy a tono con el interés de Cervantes por las piernas femeninas. Se presupone que, para llegar a las ligas, don Quijote tuvo que tener acceso a las piernas de Altisidora, circunstancia que reafirma el intercambio sexual que la joven proclamó en las primeras estrofas. La degradación de la sexualidad femenina es aún mayor porque Altisidora no reclama la reparación de la pérdida principal sino de las minucias; como dice Osuna, «se trivializa lo serio y lo cómico se solemniza» (1981, p. 102). Los juegos de la doncella sobre su propia virginidad sorprenden incluso a la duquesa, todavía no

[91] «Quise tanto a una canasta de colar atestada de ropa blanca, que la abracé conmigo tan fuertemente, que a no quitármela la justicia por fuerza, aún hasta agora no la hubiera dejado de mi voluntad» (I, 22, p. 259).

advertida de la burla[92]. Estos juegos también refuerzan los puentes entre la poesía y la prosa. La noticia del robo de las prendas, que se da por primera vez en *Escucha, mal caballero*, tendrá consecuencias inmediatas en la prosa del capítulo 57. Cuando Sancho reconoce tener los tocadores, pero no las ligas, el duque se suma al donaire solicitando a don Quijote o la devolución de las ligas o un desafío «a mortal batalla»; entre otras razones, el hidalgo sugiere «si esta vuestra doncella quisiere mirar sus escondrijos, a buen seguro que las halle» (II, 57, pp. 1193–1194). La ruptura del decoro debido a las piernas femeninas culmina cuando la descarada muchacha declara haber olvidado que llevaba puestas las ligas. Los tocadores se retomarán en capítulos posteriores (II, 60, pp. 1227–1228; II, 67, p. 1283). En la poesía petrarquista el cuerpo femenino es un cuerpo fragmentado; en ella, el mármol fue uno de los símiles de la blancura de la piel (Manero Sorolla, 1990, pp. 414–423); además, hubo muestras que aludían a las piernas femeninas o a las prendas que las cubrían, desviaciones al retrato de mujer canónico, el cual excluía a las extremidades inferiores (Altamirano, 2011, pp. 84–88). *Escucha, mal caballero* rebaja estos referentes petrarquistas al apoyarse en ellos para construir un cuerpo esperpéntico, cuya sinécdoque son unas piernas que la sintaxis desliza peligrosamente hacia «lisas, blancas y negras» (vv. 19–20), descripción que en la vida real solo podía corresponder a las ligas o a las medias que cubrirían las extremidades. Se repite el estribillo.

La segunda mitad del poema contiene las maldiciones de Altisidora a don Quijote, la venganza burlesca por el abandono, muy lejos de la amenaza de suicidio de la Belisa de *De pechos sobre una torre*. La aguda Altisidora inicia la serie de maldiciones atacando al hidalgo donde más le duele, el desencantamiento de Dulcinea del Toboso: «De ese Sancho tu escudero / las entrañas sean tan tercas / y tan duras» (vv. 25–26), es decir, que no cumpla con los azotes ordenados por Merlín en la aventura de Clavileño. Con semejante afirmación, la doncella de la duquesa enlaza la burla creada por ella con la farsa montada por sus señores. Después de unas maldiciones más o menos serias, y de la tercera repetición del estribillo, Altisidora retoma el juego con la geografía local o poco exótica que aprovechó en *¡Oh tú, que estás en tu lecho!*; ahora desea

[92] «Quedó la duquesa admirada de la desenvoltura de Altisidora, que aunque la tenía por atrevida, graciosa y desenvuelta, no en grado que se atreviera a semejantes desenvolturas; y como no estaba advertida desta burla, creció más su admiración» (II, 57, p. 1193).

que don Quijote sea tenido por falso «desde Sevilla a Marchena / desde Granada hasta Loja, / de Londres a Ingalaterra» (vv. 37-40), en franca contraposición con la importancia que la fama tiene en la carrera del caballero andante. Altisidora se regodea degradando tal carrera. La joven se concentra en actividades triviales, como si fueran definitorias para don Quijote; al desearle mala suerte en los juegos de naipes, lo convierte en un vulgar tahúr (vv. 41-44), no muy diferente del Gaiferos deslegitimizado de *Gaiferos libera a Melisendra*, el romance dramatizado en el retablo de maese Pedro. La última maldición de *Escucha, mal caballero* introduce la nota de ultrarrealismo cotidiano, el «clímax bufonesco» del que habló Lida de Malkiel (1974, p. 36). En lugar de heridas producidas por enfrentamientos caballerescos, curadas casi milagrosamente en las novelas de caballerías, Altisidora se enfoca en lesiones grotescas, producidas por cortarse los callos o sacarse las muelas. El poema se cierra con la cuarta repetición del estribillo.

Don Quijote y Sancho dejan el palacio ducal en el capítulo 57. Un par de capítulos más adelante, en el 59, el *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, firmado por Alonso Fernández de Avellaneda, aparecerá explícitamente en el segundo *Quijote* —por primera vez—, gracias a la conversación que mantienen don Juan y don Jerónimo, huéspedes en la misma venta en la cual se alojan el amo y el escudero. A partir de este momento la continuación apócrifa se convertirá en el referente principal de la auténtica. En el breve retorno de don Quijote y Sancho al palacio ducal, la siempre presta Altisidora involucrará al *Segundo tomo* en el relato de su supuesta resurrección: «La *Segunda parte de la historia de don Quijote de la Mancha*, no compuesta por Cide Hamete, su primer autor, sino por un aragonés, que él dice ser natural de Tordesillas», es un libro tan malo que los propios diablos —incapaces de soportar la visión del volumen— lo destinan a los «abismos del infierno» (II, 70, p. 1306). En el capítulo 74 Cervantes se apoyará en el romancero para mandarle un mensaje final a Avellaneda (III.6). Cierre genial de la novela que confirma la importancia del género poético en la labor escritural cervantina.

CONCLUSIÓN

Romancerista nuevo él mismo, Miguel de Cervantes no se resistió al influjo que el romancero ejerció en la cultura española de su tiempo e hizo de las baladas el género poético dominante en sus dos *Quijotes*. Transgresor por excelencia de los modelos canónicos (Alcalá Galán, 2009, p. 184), en el *Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* Cervantes no quiso irse «con la corriente del uso» (I, prólogo, p. 10) en lo que al aprovechamiento del romancero se refiere. La interpolación de baladas en la prosa del libro de 1605 se caracterizó por trastrocar las pautas establecidas por la tradición literaria que fingía seguir; es decir, por utilizar lo inesperado de manera inesperada: a los romances de autor culto usados para expresar las penas de amor de los protagonistas de las novelas de caballerías se opusieron los romances —mayoritariamente viejos— empleados con fines paródicos, y el soporte poético en el cual se había desarrollado la vena burlesca del romancero nuevo se sustituyó por la prosa. Esta combinación inesperada de elementos produjo una fórmula narrativa dirigida a desacralizar lo antes considerado venerable. Fue una de las fórmulas más exitosas de la primera parte.

Al incorporar el romancero en el *Ingenioso hidalgo*, Cervantes no solo estableció las pautas para el manejo del género poético en la continuación auténtica, la *Segunda parte del ingenioso caballero don Quijote de la Mancha*, también sentó las bases para un singular diálogo romancístico con el más atento de sus lectores contemporáneos que nos es conocido: el escritor que se escondió bajo el nombre de Alonso Fernández de Avellaneda, quien desde el principio se propuso crear una obra distinta al libro que continuaba, aunque a menudo se apoyara en él para apartarse de su predecesor. Lector agudo y escritor competitivo, Avellaneda vio en las baladas un camino para enmendarle la plana a Cervantes y exhibir las destrezas literarias propias. De ahí que la continuación apócrifa, el *Segundo tomo*

del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha, casi duplicara el número de romances interpolados por Cervantes en la primera parte y que Avellaneda usara los suyos sobre todo para resaltar la locura absurda de Martín Quijada —el falso don Quijote—, así como la necesidad de constreñir esa locura. Arduo defensor del orden establecido, el «escritor fingido y tordesillesco», como lo llamó Cervantes (II, 74, p. 1336), tuvo una visión diferente de la locura (Iffland, 1999, pp. 160-166) y se esforzó por redirigir el mensaje del *Ingenioso hidalgo* publicando un libro que enseñara «a no ser loco» (prólogo, p. 10). El análisis expuesto en *Cervantes y Avellaneda. La poesía interpolada: el romancero* reveló al tordesillesco como un buen conocedor de las modas poéticas del momento y como un hombre de teatro; Avellaneda supo aprovechar unas y otro para competir con su rival.

Amante de la variedad, Cervantes planearía componer una obra distinta al *Ingenioso hidalgo*, no una simple continuación de este, antes de leer el *Segundo tomo*. Los diez años que mediaron entre la publicación de los dos *Quijotes* le brindaron al autor amplias oportunidades para reflexionar sobre su quehacer novelístico y la reacción del público a la primera parte. Los juegos con el romancero debieron de ser bien recibidos por los lectores del *Ingenioso hidalgo*, y Cervantes lo sabría. Es muy posible que entre los planes cervantinos iniciales estuviera darle mayor peso al género poético en el segundo *Quijote*. El acicate del *Segundo tomo* obligó a Cervantes a consolidar su propósito de ofrecerles novedades a los lectores; en lo que respecta al romancero el reto se volvió doble: superarse a sí mismo y distinguirse de Avellaneda. Además de aumentar el número y la diversidad de baladas, el segundo *Quijote* explotó al máximo las posibilidades ensayadas en el *Ingenioso hidalgo*, en especial aquellas que trasladaban el espíritu burlesco del romancero nuevo a la prosa. El género poético también coadyuvó a resaltar la polifonía de voces y el coprotagonismo de Sancho en la novela, amén de inspirar aventuras o capítulos completos, ya no únicamente pasajes. La continuación auténtica es superior a la apócrifa, muy superior, pero ello no implica que la última no deba estudiarse. Todo lo contrario.

El *Segundo tomo* exhibe tanto una lectura aguda como una interpretación creativa del *Ingenioso hidalgo*, al margen de que nos guste el resultado, o no. Por ello, permítaseme —una vez más— romper una lanza a favor de Avellaneda, sumarme al todavía no muy nutrido grupo de críticos que han propugnado la necesidad de examinar el *Segundo tomo* como texto literario, no solo como punto de partida para intentar identificar al autor. Por sí misma, la continuación apócrifa merece un lugar en la historia de

la prosa de ficción áurea, aunque sea modesto (Gómez Canseco, 2014a, pp. 76*-78*). En relación con los *Quijotes* destaco, con base en James Iffland, que el *Segundo tomo* es un testimonio invaluable de la recepción contemporánea del *Ingenioso hidalgo* (2001, p. 72) y una obra cuyo escrutinio es crucial para el análisis cabal del segundo *Quijote* (1999, p. 17). Sin la continuación apócrifa, la auténtica no habría sido la misma, y, a fin de cuentas, el segundo *Quijote* que tenemos entre manos es el que Cervantes terminó de escribir —y corregir— con el libro del tordesillesco en mente. *Cervantes y Avellaneda. La poesía interpolada: el romancero* mostró que el *Segundo tomo* no se limitó a ser una de esas «fuentes inspiradoras por repulsión, que tienen tanta importancia, o más, que las que operan por atracción», como quiso Ramón Menéndez Pidal (1943, p. 41): Cervantes también se inspiró en los aciertos de su rival. La continuación de Avellaneda es, pues, digna de ser estudiada.

Cervantes ocupa un lugar destacado en el interés de la crítica, bien ganado —huelga decirlo. Por ello, mi segunda lanza va por el romancero. Hoy en día, el que fuera el *best-seller* poético del Siglo de Oro no recibe en los estudios de literatura y cultura áureas toda la atención que debiera. Es cierto que la distancia cronológica y cultural que nos separa de los contemporáneos de Cervantes y Avellaneda es un gran obstáculo para analizar los productos de un género que circuló de manera predominantemente oral y que conoció múltiples modalidades, textos y versiones, pero vale la pena emprender la tarea. Los resultados son gratificantes y van más allá del romancero. En las páginas anteriores comprobamos que las sesenta y tres baladas identificadas con seguridad en los *Quijotes* y el *Segundo tomo* no se presentan aisladas, sino interpoladas en la prosa o equiparadas a esta, como sucede en las pergeñadas por Cervantes. Y, en los pasajes en los cuales figura, el romancero se relaciona con aspectos diversos de los *Quijotes* o el *Segundo tomo*: las convenciones y las modas literarias, la cultura material, el erotismo, la estratificación social, la intertextualidad, el nacionalismo, la oralidad y la escritura, los nexos entre la poesía y el teatro y un largo etcétera. Ante este estado de cosas, el análisis de las baladas no solo ofrece claves para entender el papel del género poético en la literatura o cultura áureas, o para penetrar en los mecanismos de la escritura cervantina y avellanediana, también ilumina otras áreas de estudio. Espero que *Cervantes y Avellaneda. La poesía interpolada: el romancero* aliente a los investigadores a emprender más trabajos que tomen en cuenta al romancero. El género se lo merece.

Apéndice

OCURRENCIAS ROMANCÍSTICAS EN EL PRIMER *QUIJOTE* CERVANTINO, EL *SEGUNDO TOMO* AVELLANEDIANO Y EL SEGUNDO *QUIJOTE* CERVANTINO[1]

I. Primer *Quijote* cervantino

Mis arreos son las armas (IGRH 0522): I, 2, p. 55.
Lanzarote y el Orgulloso (IGRH 0530): I, 2, p. 56; I, 13, p. 150; I, 49, p. 619.
Marqués de Mantua (IGRH 0088): I, 4, pp. 72-73; I, 5, pp. 76-78; I, 10, pp. 126-128; I, 19, p. 217; I, 31, p. 393; I, 43, p. 558.
¿Dónde estás, señora mía?: I, 5, p. 77.
Yo sé, Olalla, que me adoras: I, 11, pp. 137-139.
Cid pide parias al moro (IGR 0037) o *Cid y el moro Abdalla* (IGRH 2406): I, 17, p. 192.
Mira Nero de Tarpeya (IGRH 0397): I, 19, p. 221.
Cid ante el papa romano (IGRH 0352) o *A concilio dentro en Roma* (IGRH 0884): I, 19, p. 225.
Marinero soy de amor: I, 43, p. 548.
Muerte de don Alonso de Aguilar (IGRH 0064): I, 43, p. 557.
Conde Alarcos (IGRH 0503): I, 47, p. 597.

[1] Los romances se enumeran por el orden de su primera aparición en las novelas. Uso los títulos del *Pan-Hispanic Ballad Project / Proyecto sobre el Romancero Pan-hispánico*, coordinado por Suzanne H. Petersen. Entre paréntesis indico el número que les corresponde a las baladas en el Índice General del Romancero Hispánico (IGRH), siempre que fue posible obtenerlo.

II. SEGUNDO TOMO AVELLANEDIANO

Conde Claros preso (IGRH 0366): 2, p. 30; 32, p. 351.
Respuesta del rey a la carta de Jimena (IGRH 0732): 2, p. 30.
Ensíllenme el potro rucio (IGRH 1759): 4, p. 47.
Marqués de Mantua (IGRH 0088): 4, p. 56; 5, p. 59; 12, p. 133.
Cid muerto evita ser afrentado por un judío (IGRH 1429): 6, pp. 68-69.
Romance del conde Peranzules: 6, p. 72.
Rey don Sancho, rey don Sancho, no digas que no te aviso (IGRH 0330): 6, pp. 73-74; 7, p. 76; 28, p. 314.
Ya se sale Diego Ordóñez (IGRH 0331): 6, p. 74; 7, p. 76; 8, p. 87; 12, p. 133; 28, p. 314.
Ardiéndose estaba Troya: 6, p. 74; 8, p. 90.
Calaínos y Sevilla (IGRH 0609): 7, p. 84.
Amores trata Rodrigo (IGRH 0296): 12, p. 131.
A cazar va don Rodrigo (IGRH 0002): 13, p. 136.
Romances de Bernardo del Carpio: 23, p. 245.
Malferido Durandarte (IGRH 1528): 23, p. 245.
Por el rastro de la sangre que Durandarte dejaba (IGRH 1537): 23, p. 245.
Echado está Montesinos (IGRH 1552): 23, p. 245.
Diez años vivió Belerma (IGRH 1506): 23, pp. 245-246.
Castellanos y leoneses (IGRH 0809): 23, p. 246.
Con los mejores de Asturias (IGRH 1583): 23, p. 246.
Don Manuel y el moro Muza (IGRH 0061): 24, p. 257.
Sale la estrella de Venus (IGRH 0097): 32, p. 351.

III. SEGUNDO *QUIJOTE* CERVANTINO

Romance del cura: II, 1, p. 684.
Mis arreos son las armas (IGRH 0522): II, 1, p. 690; II, 64, p. 1264.
Quejas de doña Urraca (IGRH 0004): II, 5, p. 729; II, 10, p. 770.
Conde Claros preso (IGRH 0366): II, 9, p. 758.
Roncesvalles (IGRH 0223): II, 9, p. 761.
Calaínos y Sevilla (IGRH 0609): II, 9, p. 761.
Bernardo se entrevista con el rey (IGRH 0027) o *Conde Fernán González se niega a ir a las cortes* (IGRH 0123): II, 10, p. 766.
Rosaflorida (IGRH 0308): II, 10, p. 769.
Afuera, afuera, aparta, aparta (IGRH 1922): II, 12, p. 786.

Muerte de don Alonso de Aguilar (IGRH 0064): II, 22, p. 889; II, 23, pp. 894, 898; II, 29, p. 955; II, 39, p. 1035; II, 41, p. 1044; II, 74, p. 1336.
Malferido Durandarte (IGRH 1528): II, 22, p. 891.
Montesinos cumple la última voluntad de Durandarte (IGRH 0262): II, 23, pp. 894, 898.
Durandarte envía su corazón a Belerma (IGRH 0042): II, 23, pp. 894, 895–897.
Echado está Montesinos (IGRH 1552): II, 23, p. 896.
Por el rastro de la sangre que Durandarte dejaba (IGRH 1537): II, 23, pp. 896, 898.
Diez años vivió Belerma (IGRH 1506): II, 23, pp. 898–899.
Lanzarote y el Orgulloso (IGRH 0530): II, 23, p. 901; II, 31, p. 963.
Marqués de Mantua (IGRH 0088): II, 23, pp. 903–904; II, 32, p. 977; II, 38, p. 1031.
Oíd, señor don Gaiferos (IGRH 1502): II, 26, p. 925.
Carta de Escarramán a la Méndez: II, 26, p. 926.
Gaiferos libera a Melisendra (IGRH 0151): II, 26, p. 927; II, 64, p. 1263.
Las huestes de don Rodrigo (IGRH 0019): II, 26, p. 930; II, 55, pp. 1176–1177.
Ya se sale Diego Ordóñez (IGRH 0331): II, 27, p. 938.
Penitencia del rey don Rodrigo (IGRH 0020): II, 33, pp. 990–991; II, 55, pp. 1176–1177.
¡Oh tú, que estás en tu lecho!: II, 44, pp. 1078–1081.
De las montañas de Jaca (IGRH 2027): II, 44, p. 1078.
Mira Nero de Tarpeya (IGRH 0397): II, 44, p. 1080; II, 54, p. 1169.
Suelen las fuerzas de amor: II, 46, pp. 1093–1094.
Yo me estaba en Barbadillo (IGRH 0305): II, 50, p. 1131.
Escucha, mal caballero: II, 57, pp. 1191–1193.
A cazar va don Rodrigo (IGRH 0002): II, 60, p. 1221.
Diamante falso y fingido (IGRH 1857): II, 70, p. 1309.

BIBLIOGRAFÍA

ALATORRE, Antonio, «La fábula burlesca de Cristo y la Magdalena, de Miguel de Barrios», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 41.2, 1993, pp. 401-458.

— *Cuatro ensayos sobre arte poética*, Ciudad de México, El Colegio de México, 2007.

ALCALÁ GALÁN, Mercedes, *Escritura desatada: poéticas de la representación en Cervantes*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2009.

— «Las piernas de la duquesa: praxis médica y claves hermenéuticas en el *Quijote* de 1615», *Cervantes*, 33.2, 2013, pp. 11-47.

ALEMÁN, Mateo, *Ortografía castellana*, ed. José Rojas Garcidueñas, Ciudad de México, El Colegio de México, 1950.

ALONSO ASENJO, Julio, «*Quijote* y romances: uso y funciones», en *Historia, reescritura y pervivencia del romancero. Estudios en memoria de Amelia García-Valdecasas*, Valencia, Universitat de València, 2000, pp. 25-65.

ALONSO HERNÁNDEZ, José Luis, *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1976.

ALTAMIRANO, Magdalena, «El romancero en la primera parte del *Quijote*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 45.2, 1997, pp. 321-336.

— «El romancero en la segunda parte del *Quijote*», en *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. Beatriz Mariscal y Aurelio González, vol. 1, Ciudad de México/Monterrey, Fondo de Cultura Económica/Asociación Internacional de Hispanistas/Tecnológico de Monterrey/El Colegio de México, 2007, pp. 467-478.

— «"Alzó el aire las faldas de mi vida": petrarquismo y antigua lírica popular en un soneto del *Jardín de Venus*», *Callope*, 17.2, 2011, pp. 81-102.

— «Magia terapéutica en el *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* de Alonso Fernández de Avellaneda: el romance del conde Peranzules y una réplica a Cervantes», *Hispanic Review*, 80.3, 2012, pp. 371-390.

— «Espacios eróticos verdes en la antigua lírica popular hispánica: el vergel, el huerto y la viña», *La corónica*, 44.1, 2015, pp. 87-114.

— «Las estacas de don Quijote: tradición literaria, romancero cidiano y parodia en el primer *Don Quijote de la Mancha*», *Cervantes*, 36.2, 2016a, pp. 79-106.

— «"Por amores lo maldixo". El incesto madre e hijo en un villancico-conjuro del siglo XVI», *eHumanista*, 34, 2016b, pp. 481-498.
— «"Cada cual puede echar por donde le pareciere": la literatura de comadres, modelo de la Mari Gutiérrez de Avellaneda», *Bulletin of Hispanic Studies*, 95.10, 2018a, pp. 1053-1069.
— «El *Cancionero de romances* (Amberes: Martín Nucio, 1550) de la Hispanic Society of America: confluencia de prácticas impresas y manuscritas», *Calíope*, 23.2, 2018b, pp. 45-67.
— «Las faldas de las Panza: indumentaria femenina, cultura material y estratificación social en el segundo *Quijote* cervantino», *Cervantes*, 39.1, 2019, pp. 99-115.
ALZIEU, Pierre, Robert JAMMES e Yvan LISSORGUES, *Poesía erótica del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1984.
ANDERSON, Ellen M. y Gonzalo PONTÓN GIJÓN, «La composición del *Quijote*», en *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, vol. 1, Barcelona, Instituto Cervantes/Crítica, 1998, pp. CLXVI-CXCI.
ANDOSILLA, Juan de, *Centones de Garcilaso y otras poesías sueltas*, ed. P[edro] C[átedra] y V[íctor] I[nfantes], Barcelona, Lito-Sefa, 1981.
ARELLANO, Ignacio, «Las máscaras de Demócrito: en torno a la risa en el Siglo de Oro», en *Demócrito áuro*, ed. Ignacio Arellano y Victoriano Roncero, Sevilla, Renacimiento, 2006, pp. 329-359.
ARMAS, Frederick de, *Don Quixote among the Saracens. A Clash of Civilizations and Literary Genres*, Toronto, University of Toronto Press, 2011.
ARMISTEAD, Samuel, G., Joseph H. SILVERMAN e Israel J. KATZ, *Judeo-Spanish Ballads from Oral Tradition IV. Carolingian Ballads (3): Gaiferos*, Newark, Juan de la Cuesta, 2005.
— *Judeo-Spanish Ballads from Oral Tradition III. Carolingian Ballads (2): Conde Claros*, Newark, Juan de la Cuesta, 2008.
— *Judeo-Spanish Ballads from Oral Tradition V. Carolingian Ballads (4): Montesinos*, Newark, Juan de la Cuesta, 2014.
ARMISTEAD, Samuel G. y Luis SUÁREZ ÁVILA, «Un nuevo fragmento del romance de *Calaínos*», *Revista de Filología Española*, 79, 1999, pp. 159-170.
ASENSIO, Eugenio, *Itinerario del entremés. Desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente con cinco entremeses inéditos de Francisco de Quevedo*, Madrid, Gredos, 1965.
AVELLANEDA, ver Fernández de Avellaneda, Alonso.
AYLWARD, E[dward] T., *Towards a Revaluation of Avellaneda's False «Quixote»*, Newark, Juan de la Cuesta, 1989.
BERGMAN, Hannah E., «El romancero en Quiñones de Benavente», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 15.1-2, 1961, pp. 229-246.
BERNIS, Carmen, *El traje y los tipos sociales en el «Quijote»*, Madrid, El Viso, 2001.

BLÁZQUEZ MIGUEL, Juan, *Eros y Tanatos. Brujería, hechicería y superstición en España*, Toledo, Arcano, 1989.

BLECUA, José Manuel, *Sobre poesía en la Edad de Oro. (Ensayos y notas eruditas)*, Madrid, Gredos, 1970.

BURNINGHAM, Bruce R., «Jongleuresque Dialogue, Radical Theatricality, and Maese Pedro's Puppet Show», *Cervantes*, 23.1, 2003, pp. 165-200.

CAMPOS MORENO, Araceli, *Oraciones, ensalmos y conjuros mágicos del archivo inquisitorial de la Nueva España, 1600-1630*, Ciudad de México, El Colegio de México, 1999.

CANAVAGGIO, Jean, «Lecturas del *Quijote*», en Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, vol. 2, Madrid, Real Academia Española, 2015, pp. 203-204.

Cancionero de Pedro de Padilla, con algunas obras de sus amigos. Ms. 1587 de la Biblioteca Real de Madrid, ed. José J. Labrador Herraiz y Ralph A. DiFranco, Ciudad de México, Frente de Afirmación Hispanista, 2009.

Cancionero de romances (Amberes s. a.), ed. facs., Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1945.

Cancionero de romances (Anvers 1550), ed. Antonio Rodríguez Moñino, Madrid, Castalia, 1967.

CARO BAROJA, Julio, *El estío festivo. (Fiestas populares del verano)*, Madrid, Taurus, 1984.

— *El Carnaval. (Análisis histórico-cultural)*, Madrid, Taurus, 1986.

CARRASCO URGOITI, María Soledad, «Vituperio y parodia del romance morisco en el romancero nuevo», en *Culturas populares. Diferencias, divergencias, conflictos*, Madrid, Casa de Velázquez/Universidad Complutense, 1986, pp. 115-138.

— «Don Álvaro Tarfe: el personaje morisco de Avellaneda y su variante cervantina», *Revista de Filología Española*, 73.3-4, 1993, pp. 275-293.

Cartapacio de Francisco Morán de la Estrella, ed. Ralph A. DiFranco, José J. Labrador Herraiz y C. Ángel Zorita, Madrid, Patrimonio Nacional, 1989.

CASAGRANDE, Carla, «La mujer custodiada», en *Historia de las mujeres en Occidente*, dir. Georges Duby y Michelle Perrot, vol. 2, *La Edad Media*, ed. Christiane Klapisch-Zuber, Madrid, Taurus, 1992, pp. 92-131.

CASTIGLIONE, B[altasar], *El cortesano*, trad. Juan Boscán, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1942.

CATALÁN, Diego, *Por campos del romancero. Estudios sobre la tradición oral moderna*, Madrid, Gredos, 1970.

— *Arte poética del romancero oral*, 2 vols., Madrid, Fundación Menéndez Pidal/Siglo XXI de España, 1997-1998.

CATARELLA, Teresa, *El romancero gitano-andaluz de Juan José Niño*, Sevilla, Fundación Machado, 1993.

CERVANTES, Miguel de, *Comedias y tragedias*, ed. Luis Gómez Canseco, Madrid, Real Academia Española, 2015.
— *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, 2 vols., Madrid, Real Academia Española, 2015.
— *Entremeses*, ed. Alfredo Baras Escolá, Madrid, Real Academia Española, 2012.
— *La Galatea*, ed. Juan Montero, Madrid, Real Academia Española, 2014.
— *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. Laura Fernández, Madrid, Real Academia Española, 2017.
— *Novelas ejemplares*, ed. Jorge García López, Madrid, Real Academia Española, 2013.
— *Viaje del Parnaso y poesías sueltas*, ed. José Montero Reguera y Fernando Romo Feito, Madrid, Real Academia Española, 2016.
CHARTIER, Roger, «Lecturas y lectores "populares" desde el Renacimiento hasta la época clásica», en *Historia de la lectura en el mundo occidental*, ed. Guglielmo Cavallo y Roger Chartier, Madrid, Taurus, 1998, pp. 413-434.
CHEVALIER, Maxime, «Cervantes frente a los romances viejos», *Voz y Letra*, 1.1, 1990, pp. 191-196.
CIRAC ESTOPAÑÁN, Sebastián, *Los procesos de hechicerías en la Inquisición de Castilla la Nueva (tribunales de Toledo y Cuenca)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1942.
CIRUELO, Pedro, *Reprovación de las supersticiones y hechizerías (1538)*, ed. José Luis Herrero Ingelmo, Salamanca, Diputación de Salamanca, 2003.
COLLETER, Rozenn, Fabrice DEDOUIT, Sylvie DUCHESNE, Fatima-ZOHRA MOKRANE, Véronique GENDROT, Patrice GÉRARD, Henri DABERNAT, Éric CRUBÉZY y Norbert TELMON, «Procedures and Frequencies of Embalming and Heart Extractions in Modern Period in Brittany. Contributions to the Evolution of Ritual Funerary in Europe», *PLOS ONE*, 28 de diciembre de 2016, pp. 1-21.
COLÓN CALDERÓN, Isabel, «La Tolosa y la Molinera (*Quijote* I, 2-3) en el marco de la prostitución de comienzos del siglo XVII», en *El «Quijote» en clave de mujer/es*, ed. Fanny Rubio, Madrid, Editorial Complutense, 2005, pp. 305-328.
CORREAS, Gonzalo, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales (1627)*, ed. Louis Combet, rev. Robert Jammes y Maïte Mir-Andreu, Madrid, Castalia, 2000.
CORTIJO OCAÑA, Antonio, «El amor como burla y la parodia erótica en la comedia burlesca áurea. A propósito de *El amor más verdadero, Durandarte y Belerma* de Guillén Pierres», en *Venus venerada: tradiciones eróticas de la literatura española*, ed. J. Ignacio Díez y Adrienne L. Martín, Madrid, Editorial Complutense, 2006, pp. 165-189.
COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2006.

Di Stefano, Giuseppe, «La difusión impresa del romancero antiguo», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 33, 1977, pp. 373-411.

— *Romancero*, Madrid, Taurus, 1993.

— «Lecturas del *Quijote*», en Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, vol. 2, Madrid, Real Academia Española, 2015, pp. 57-59.

Díaz Mas, Paloma, «Sobre la fortuna del romance *Mira Nero de Tarpeya*», en *Symbolae Ludovico Mitxelena septuagenario oblatae*, ed. José L. Melena, vol. 1, Vitoria, Universidad del País Vasco, 1985, pp. 795-798.

— «Algo más sobre romances (y canciones) en ensaladas», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 41.1, 1993, pp. 231-250.

— *Romancero*, Barcelona, Crítica, 1994.

— «El romancero caballeresco», en *Amadís de Gaula, 1508: quinientos años de libros de caballerías*, Madrid, Biblioteca Nacional de España/Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2008, pp. 245-50, Alicante, Biblioteca Virtual Cervantes, 2010. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcr78x3>. Consultado: 10-05-2017.

Díaz Rengifo, Juan, *Arte poética española con una fertilísima sylva de consonantes comunes, proprios, esdrúxulos y reflexos y un divino estímulo del amor de Dios*, Salamanca, Miguel Serrano de Vargas, 1592, Biblioteca de Galicia signatura 260, Galicana, Biblioteca Dixital de Galicia. <http://biblioteca.galiciana.gal/g/consulta/registro.do?id=6921>. Consultado: 03-11-2018.

Domínguez Caparrós, José, «Los versos del *Quijote*», en *El «Quijote» y el pensamiento teórico-literario*, ed. Miguel Ángel Garrido Gallardo y Luis Alburquerque García, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008, pp. 111-127.

D'Onofrio, Julia, «"Ya me comen, ya me comen / por do más pecado había". Funciones ideológicas del romancero para el gobierno de Sancho en el *Quijote* de 1615», *Filología*, 33.1-2, 2000-2001, pp. 131-156.

Egido, Aurora, *Cervantes y las puertas del sueño. Estudios sobre la «Galatea», el «Quijote» y el «Persiles»*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1994.

— «De la cueva de Atapuerca a la cueva de Montesinos», en *El ingenioso hidalgo. (Estudios en homenaje a Anthony Close)*, ed. Rodrigo Cacho Casal, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2009, pp. 99-111.

— «Lecturas del *Quijote*», en Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, vol. 2, Madrid, Real Academia Española, 2015, pp. 184-187.

Eisenberg, Daniel, *Estudios cervantinos*, Barcelona, Sirmio, 1991.

«Entremés de los romances», ed. Daniel Eisenberg y Geoffrey L. Stagg, *Cervantes*, 22.2, 2002, pp. 151-174.

«Entremés del rescate de Melisendra», ed. Gonzalo Pontón y Agustín Sánchez Aguilar, en *Comedias de Lope de Vega*, dir. Alberto Blecua y Guillermo Serés,

parte I, vol. 3, Lleida, Universitat Autònoma de Barcelona/Milenio, 1997, pp. 1833-1860.

«Entremés famoso de los romances», en *Tercera parte de las comedias de Lope de Vega y otros auctores, con sus loas y entremeses, las quales comedias van en la oja precedente*, Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1612, Biblioteca Nacional signatura R/14096, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Madrid, Biblioteca Nacional, 2009. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcjh423>. Consultado: 12-05-2017.

«Entremés famoso de los romances», ed. Ignacio Arellano, *Príncipe de Viana*, 66.236, 2005, pp. 899-912.

Escobar, Juan de, *Historia y romancero del Cid (Lisboa 1605)*, ed. Antonio Rodríguez Moñino, Madrid, Castalia, 1973.

Espín Rodrigo, Enrique, *El «Quijote» de Avellaneda fue obra del doctor Christóval Suárez de Figueroa*, Lorca, Grafisol, 1993.

«The Exceptional Grave of Louise de Quengo, a 17th Century Lady», *Inrap*, 2 de junio de 2015, modificado 6 de julio de 2017. <https://www.inrap.fr/en/exceptional-grave-louise-de-quengo-17th-century-lady-12043>. Consultado: 01-05-2018.

Fernández de Avellaneda, Alonso, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. Luis Gómez Canseco, Madrid, Real Academia Española/Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2014.

Fernández Montesinos, José, *Estudios sobre Lope de Vega*, Salamanca, Anaya, 1969.

— *Ensayos y estudios de literatura española*, ed. Joseph H. Silverman, Madrid, Revista de Occidente, 1970.

Flecha, Mateo, *Las ensaladas (Praga 1581)*, ed. Higinio Anglés, Barcelona, Diputación Provincial, 1955.

Flor de varios romances nuevos. Tercera parte. Textos de P. Moncayo y Felipe Mey (Madrid 1593-Valencia 1593), ed. Antonio Rodríguez Moñino, Madrid, Real Academia Española, 1957.

Frenk, Margit, «Introducción», en Fernán González de Eslava, *Villancicos, romances, ensaladas y otras canciones devotas*, ed. Margit Frenk, Ciudad de México, El Colegio de México, 1989, pp. 13-86.

— *Entre la voz y el silencio. (La lectura en tiempos de Cervantes)*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1997.

— *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos xv a xvii)*, 2 vols., Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México/El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica, 2003.

— *Poesía popular hispánica*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2006.

Gallardo, Bartolomé José, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, vol. 3, Madrid, Manuel Tello, 1888.

GAOS, Vicente, «Introducción», en Miguel de Cervantes, *Poesías completas*, ed. Vicente Gaos, vol. 1, Madrid, Castalia, 1984, pp. 7-37.

GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz, «Estudio», en *Pliegos poéticos españoles de la Biblioteca Ambrosiana de Milán*, ed. facs., vol. 1, Madrid, Joyas Bibliográficas, 1973, pp. 13-76.

— «Estudio», en *Pliegos poéticos españoles de la Biblioteca Universitaria de Cracovia*, ed. facs., vol. 1, Madrid, Joyas Bibliográficas, 1975, pp. 13-64.

— «Romancero ¿cantado-recitado-leído?», *Edad de Oro*, 7, 1988, pp. 89-104.

— «¿Lecturas populares en tiempo de Cervantes?», en *Escribir y leer en el siglo de Cervantes*, ed. Antonio Castillo Gómez, Barcelona, Gedisa, 1999, pp. 345-362.

GARRISON, David L., «Ballad as Code in *Don Quijote*», *Neophilologus*, 64, 1980, pp. 384-389.

— «The Significance of the Ballad *La constancia* in *Don Quijote*», *Crítica Hispánica*, 3, 1981, pp. 125-132.

GARROTE BERNAL, Gaspar, «Intertextualidad poética y funciones de la poesía en el *Quijote*», *Dicenda*, 14, 1996, pp. 113-127.

GARVÍN, Mario, *Scripta manent. Hacia una edición crítica del romancero impreso (siglo XVI)*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2007.

— «Los *Romances* de Lorenzo de Sepúlveda: de las ediciones antuerpienses a la *princeps*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 66.1, 2018, pp. 71-94.

GILES, Ryan D., *The Laughter of the Saints. Parodies of Holiness in Late Medieval and Renaissance Spain*, Toronto/Buffalo/London, University of Toronto Press, 2009.

GÓMEZ CANSECO, Luis, «Introducción», en Alonso Fernández de Avellaneda, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. Luis Gómez Canseco, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005, pp. 7-159.

— «La *comedia* de Avellaneda. Algo más sobre las raíces dramáticas del *Quijote* apócrifo», en *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, ed. Odette Gorsse y Frédéric Serralta, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail/Consejería de Educación de la Embajada de España, 2006, pp. 383- 394.

— «El *Quijote* de Avellaneda», en Alonso Fernández de Avellaneda, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. Luis Gómez Canseco, Madrid, Real Academia Española/Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2014a, pp. 7*-123*.

— «1615: del *Quijote* al *Quijote*», en Alonso Fernández de Avellaneda, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. Luis Gómez Canseco, Madrid, Real Academia Española/Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2014b, pp. 519-534.

— «Del catre al fogón: acuchilladas y mondongueras entre *La Celestina* y el *Quijote* apócrifo», en *«En la concha de Venus amarrado»: erotismo y literatura en el Siglo de Oro*, ed. Patricia Marín Cepeda, Madrid, Visor, 2017, pp. 91-105.

GÓNGORA, Luis de, *Romances*, ed. Antonio Carreira, 4 vols., Barcelona, Quaderns Crema, 1998.

GONZÁLEZ, Aurelio. «Fórmulas en el romancero. Conservación y variación», en *Discursos y representaciones en la Edad Media*, ed. Concepción Company, Aurelio González y Lillian von der Walde Moheno, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México/El Colegio de México, 1999, pp. 191-206.

— «Formas y funciones del romancero en *El Quijote*», *Edad de Oro*, 25, 2006, pp. 275-293.

GONZÁLEZ, Emilio, «La dueña Dolorida del *Quijote* y la emperatriz de Constantinopla», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 9.1, 1955, pp. 35-37.

GORNALL, John y Colin SMITH, «Góngora, Cervantes, and the *Romancero*: Some Interactions», *The Modern Language Review*, 80.2, 1985, pp. 351-361.

GOYRI DE MENÉNDEZ PIDAL, María, «Los romances de Gazul», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 7.3-4, 1953, pp. 403-416.

GRAF, E[ric] C[lifford], *Cervantes and Modernity: Four Essays on «Don Quixote»*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2007.

GÜNTERT, Georges, «Lecturas del *Quijote*», en Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, vol. 2, Madrid, Real Academia Española, 2015, p. 269.

HIGASHI, Alejandro, «El género editorial y el romancero», *Lemir*, 17, 2013a, pp. 37-64.

— «La variante en el romancero manuscrito e impreso del siglo XVI: pautas en la corrección de copistas, impresores y autores», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 61.1, 2013b, pp. 29-64.

— «El *Cancionero de romances* como paradigma editorial para el romancero impreso del siglo XVI: análisis de microvariantes», *Boletín de la Real Academia Española*, 95, 2015, pp. 85-117.

IFFLAND, James, *De fiestas y aguafiestas: risa, locura e ideología en Cervantes y Avellaneda*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 1999.

— «Do We Really Need to Read Avellaneda?», *Cervantes*, 21.1, 2001, pp. 67-84.

— «Lecturas del *Quijote*», en Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, vol. 2, Madrid, Real Academia Española, 2015, pp. 164-166.

JAMMES, Robert, *La obra poética de don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Castalia, 1987.

JAURALDE POU, Pablo, «*El Quijote* II.9», *Anales Cervantinos*, 25/26, 1987-1988, pp. 177-191.

JÉREZ GÓMEZ, Jesús David, «Sicilia en el *Quijote*: oralización y tradición popular de títeres sicilianos en el retablo de Melisendra de maese Pedro», en *Rumbos*

del hispanismo en el umbral del cincuentenario de la AIH, ed. María Luisa Cerrón Puga, vol. 3, Roma, Bagatto Libri, 2012, pp. 197-202.

JOLY, Monique, *La bourle et son interpretation. Recherches sur le passage de la facetie au roman (Espagne, XVI^e^-XVII^e^ siècles)*, Lille, Atelier National de Reproduction des Thèses, 1982.

— «El truhan y sus apodos», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 34.2, 1985-1986, pp. 723-740.

— *Études sur Don Quichotte*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1996.

— «Lecturas del *Quijote*», en Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, vol. 2, Madrid, Real Academia Española, 2015, pp. 225-227, 276-278.

JOSET, Jacques, «Lecturas del *Quijote*», en Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, vol. 2, Madrid, Real Academia Española, 2015, pp. 133-134.

LABRADOR HERRAIZ, José J. y Ralph A. DiFranco, *Tabla de los principios de la poesía española. Siglos XVI-XVII*, Cleveland, Cleveland State University, 1993.

LAPESA, Rafael, «Lecturas del *Quijote*», en Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, vol. 2, Madrid, Real Academia Española, 2015, pp. 161-163.

LASKIER MARTÍN, Adrienne, *Cervantes and the Burlesque Sonnet*, Berkeley, University of California Press, 1991.

— *An Erotic Philology of Golden Age Spain*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2008.

— «Zoopoética quijotesca: Cervantes y los estudios de animales», *eHumanista/Cervantes*, 1, 2012, pp. 448-464.

LÁZARO CARRETER, Fernando, «Las voces del *Quijote*», en Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, vol. 1, Madrid, Real Academia Española, 2015, pp. 1542-1563.

LEÓN, Luis de, *La perfecta casada*, Ciudad de México, Porrúa, 1980.

LIDA DE MALKIEL, María Rosa, *Estudios de literatura española y comparada*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1966.

— *Dido en la literatura española. Su retrato y su defensa*, London, Tamesis Books Limited, 1974.

LÓPEZ DE TORTAJADA, Damián, *Floresta de varios romances (Valencia 1652)*, ed. Antonio Rodríguez Moñino, Madrid, Castalia, 1970.

LUJÁN ATIENZA, Ángel, «La poesía inserta en el *Quijote*. Aspectos pragmáticos», en *El «Quijote» y el pensamiento teórico-literario*, ed. Miguel Ángel Garrido Gallardo y Luis Alburquerque García, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008, pp. 201-212.

MADROÑAL DURÁN, Abraham, «Don Luis de Vargas Manrique (¿1566-1591?) y su círculo de amigos en torno al romancero nuevo», en *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO*, ed. Ignacio Arellano Ayuso, Carmen Pinillos

Salvador, Marc Vitse y Frédéric Serralta, vol. 1, Pamplona/Toulouse, Universidad de Navarra/Université de Toulouse, 1996, pp. 395–404.

Mancing, Howard, «Lecturas del *Quijote*», en Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, vol. 2, Madrid, Real Academia Española, 2015, pp. 200–201.

Manero Sorolla, María Pilar, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento. Repertorio*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1990.

— «La configuración imaginística de la dama en la lírica española del Renacimiento. La tradición petrarquista», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 68, 1992, pp. 5–71.

Marín Pina, Mari Carmen, «Romancero y libros de caballerías más allá de la Edad Media», en *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, ed. José Manuel Lucía Megías, vol. 2, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1997, pp. 977–987.

— «Motivos y tópicos caballerescos», en Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, vol. 2, Madrid, Real Academia Española, 2015, pp. 1001–1043.

Mariscal Hay, Beatriz, *El romancero y la «Chanson des Saxons»*, Ciudad de México, El Colegio de México, 2006a.

— «Una lectura del *Quijote*. Avellaneda y el conde Peranzules», *Anales Cervantinos*, 38, 2006b, pp. 57–66.

Márquez Villanueva, Francisco, *Personajes y temas del «Quijote»*, Madrid, Taurus, 1975.

— *Trabajos y días cervantinos*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1995.

Martín Jiménez, Alfonso, *Las dos segundas partes del «Quijote»*, Valladolid, Repositorio Documental de la Universidad de Valladolid, 2014. <http://alfonsomartinjimenez.blogs.uva.es/publicaciones-en-internet/libro>. Consultado: 18–05–2019.

M[artínez] de Bujanda, J[esús], *Index de l'Inquisition Portugaise 1547, 1551, 1561, 1564, 1581*, Sherbrooke, Centre d'Études de la Renaissance, 1995.

Martorell, Joanot y Martí Joan de Galba, *Tirante el Blanco*, ed. Martín de Riquer, 5 vols., Madrid, Espasa Calpe, 1974.

Martos, Josep Lluís, «La fecha del *Cancionero de romances* sin año», *Edad de Oro*, 36, 2017, pp. 137–157.

Maza Induráin, Carlos, «Los dos poemas de don Luis (*Quijote*, I, 43) y el tema de la navegación amorosa en la poesía de Cervantes», en *Por sendas del «Quijote» innumerable*, ed. Carlos Romero Muñoz, Madrid, Visor, 2007, pp. 129–153.

McCall, Timothy, «Materials for Renaissance Fashion», *Renaissance Quarterly*, 70.4, 2017, pp. 1449–1464.

McKim Smith, Gridley y Marcia L. Welles, «Material Girls and Boys: Dressing Up in Cervantes», *Cervantes*, 24.1, 2004, pp. 65-104.

Menéndez Pidal, Ramón, *De Cervantes y Lope de Vega*, Buenos Aires, Espasa Calpe Argentina, 1943.

— *Cervantes y el ideal caballeresco*, Madrid, Patronato del IV Centenario del Nacimiento de Cervantes, 1948.

— *De primitiva lírica española y antigua épica*, Madrid, Espasa Calpe, 1968a.

— *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia*, 2 vols., Madrid, Espasa Calpe, 1968b.

Menéndez Pidal, Ramón y Diego Catalán, *Romanceros de los condes de Castilla y de los infantes de Lara*, Madrid, Seminario Menéndez Pidal/Gredos, 1963.

Menéndez Pidal, Ramón, Rafael Lapesa, Diego Catalán, Álvaro Galmés y José Caso, *Romanceros del rey Rodrigo y de Bernardo del Carpio*, Madrid, Seminario Menéndez Pidal/ Gredos, 1957.

Millé y Giménez, Juan, «Apuntes para una bibliografía de las obras no dramáticas atribuidas a Lope de Vega», *Revue Hispanique*, 74, 1928, pp. 23-572.

— *Sobre la génesis del «Quijote»*, Barcelona, Araluce, 1930.

Molho, Mauricio, «Doña Sancha (*Quijote*, II, 60)», en *Homenaje a José Manuel Blecua ofrecido por sus discípulos, colegas y amigos*, Madrid, Gredos, 1983, pp. 443-448.

Moll, Jaime, «La *Tercera parte de las comedias de Lope de Vega Carpio y otros autores*, falsificación sevillana», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 77, 1974, pp. 619-626.

Montero, Juan, «Miguel de Cervantes y *La Galatea*», en Miguel de Cervantes, *La Galatea*, ed. Juan Montero, Madrid, Real Academia Española, 2014, pp. 439-564.

Montero Reguera, José, «"Poeta ilustre, o al menos manifico". Reflexiones sobre el saber poético de Cervantes en el *Quijote*», *Anales Cervantinos*, 36, 2004, pp. 37-56.

— «Los tres *Quijotes* ante la poesía: una propuesta sobre el discurso poético de Cervantes», *Cuadernos AISPI*, 5, 2015, pp. 117-130.

Murillo, Luis Andrés, «Lanzarote and Don Quijote», en *Studies on the Literature of Spain: Sixteenth and Seventeenth Century*, ed. Michael J. Ruggerio, Brockport, State University of New York, 1977, pp. 55-68.

— «Cervantes y "El entremés de los romances"», en *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. A. D. Kossoff, José Amor y Vázquez, Ruth H. Kossoff y Geoffrey W. Ribbans, vol. 2, Madrid, Istmo, 1986, pp. 353-357.

Nishida, Emma, «La utilización de romances viejos en *El Quijote* por parte de algunos de sus personajes como forma comparativa y descriptiva», en *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de*

Cervantistas, ed. Alicia Villar Lecumberri, vol. 2, Asociación de Cervantistas, 2004, pp. 1575-1590.

— «Aproximación al episodio del retablo de maese Pedro (*Quijote* II, 26) a través del romancero», en *Actas del Congreso «El Siglo de Oro en el Nuevo Milenio»*, ed. Carlos Mata y Miguel Zugasti, vol. 2, Pamplona, Universidad de Navarra, 2005, pp. 1265-1272.

— «*Por unos puertos arriba...*: el romance de Juan del Encina, composición inspiradora del personaje de Cardenio (I, 24 y I, 27)», en *Cervantes y las religiones. Actas del Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. Ruth Fine y Santiago López Navia, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2008, pp. 785-794.

— «Los romances viejos y nuevos en el *Quijote* de Alonso Fernández de Avellaneda (1614)», en *Pictavia Aurea. Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, ed. Alain Bègue y Emma Herrán Alonso, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2013, pp. 579-585.

Osuna, Rafael, «Una parodia cervantina de un romance de Lope de Vega», *Hispanic Review*, 49.1, 1981, pp. 87-105.

Padilla, Pedro de, *Romancero en el qual se contienen algunos sucesos que en la jornada de Flandes los españoles hizieron. Con otras historias y poesías diferentes*, ed. José J. Labrador Herraiz y Ralph A. DiFranco, Ciudad de México, Frente de Afirmación Hispanista, 2010.

Parra García, Luis, «Pervivencia del centón en el Renacimiento: *Cento ex Virgilio Gallus* de Lelio Capilupi», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 16, 1999, pp. 363-412.

Pedrosa, José Manuel, «El ajuar de Centurio (*Celestina* 18), el *Convite* de Manrique y la *Almoneda* de Encina, con otras dotes, testamentos y disparates», *eHumanista*, 31, 2015, pp. 574-625.

Peeters Fontainas, J[ean] F., *L'officine Espagnole de Martin Nutius à Anvers*, Anvers, Société des Bibliophiles Anversois, 1956.

Pellen Barde, Pierrette, «Sancho Panza en la sima: un avatar de la penitencia del rey Rodrigo», *Criticón*, 102, 2008, pp. 153-159.

Percas de Ponseti, Helena, *Cervantes y su concepto del arte. Estudio crítico de algunos aspectos y episodios del «Quijote»*, 2 vols., Gredos, Madrid, 1975.

Pérez de Hita, Ginés, *Guerras civiles de Granada. Primera parte*, ed. Shasta M. Bryant, Newark, Juan de la Cuesta, 2000.

Pérez Lasheras, Antonio, «El "Entremés de los romances" y los romances del "Entremés"», en *La recepción del texto literario*, ed. Jean Pierre Étienvre y Leonardo Romero, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1988, pp. 61-76.

— «Las "montañas de Jaca", algunos romances y el *Quijote*», en *Cervantes en el espejo del tiempo*, ed. Mª Carmen Marín Pina, Zaragoza/Alcalá de Henares, Prensas Universitarias/Universidad de Alcalá, 2010, pp. 287-314.

PÉREZ TORIBIO, Montserrat, «¿Dónde está la cabeza de familia?: El gobierno de Teresa Panza, razón de estado y ejemplaridad doméstica», *Cervantes*, 33.1, 2013, pp. 167-198.

PETERSEN, Suzanne H., coord., *Pan-Hispanic Ballad Project/Proyecto sobre el Romancero Pan-hispánico*, Seattle, University of Washington. <https://depts.washington.edu/hisprom>. Consultado: 05-05-2019.

PIACENTINI, Giuliana, «Romances en ensaladas y géneros afines», *El Crotalón*, 1, 1984, pp. 1135-1173.

Pliegos Cataluña: *Pliegos poéticos del s. XVI de la Biblioteca de Cataluña*, ed. facs., 2 vols., Madrid, Joyas Bibliográficas, 1976.

Pliegos Cracovia: *Pliegos poéticos españoles de la Biblioteca Universitaria de Cracovia*, ed. facs., 2 vols., Madrid, Joyas Bibliográficas, 1975.

Pliegos Croft: *Los pliegos sueltos de Thomas Croft (siglo XVI)*, ed. facs., 2 vols., Valencia, Albatros, 1983.

Pliegos Madrid: *Pliegos poéticos góticos de la Biblioteca Nacional*, ed. facs., 6 vols., Madrid, Joyas Bibliográficas, 1957-1961.

Pliegos Milán: *Pliegos poéticos españoles de la Biblioteca Ambrosiana de Milán*, ed. facs., 2 vols., Madrid, Joyas Bibliográficas, 1973.

Pliegos Praga: *Pliegos poéticos españoles en la Universidad de Praga*, ed. facs., 2 vols., Madrid, Joyas Bibliográficas, 1960.

Poesías del maestro León y de Fr. Melchor de la Serna y otros (s. XVI). Códice número 961 de la Biblioteca Real de Madrid, ed. C. Ángel Zorita, Ralph A. DiFranco y José J. Labrador Herraiz, Cleveland, Cleveland State University, 1991.

PONTÓN, Gonzalo, «Cómo se hace una novela: la composición del *Quijote*», en Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, vol. 1, Madrid, Real Academia Española, 2015, pp. 1507-1541.

Proceso de Lope de Vega por libelos contra unos cómicos, ed. A[tanasio] Tomillo y C[ristóbal] Pérez Pastor, Madrid, Fortanet, 1901.

QUEVEDO, Francisco de, *Poesía burlesca*, ed. Ignacio Arellano, 2 vols., Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2007. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcfr0b0>, <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcb2891>. Consultado: 13-04-2019.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de autoridades*, ed. facs., 3 vols., Madrid, Gredos, 1984.

REDONDO, Augustin, *Otra manera de leer el «Quijote». Historia, tradiciones culturales y literatura*, Madrid, Castalia, 1998.

— *En busca del «Quijote» desde la otra orilla*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2011.

REY, Alfonso, «Lecturas del *Quijote*», en Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, vol. 2, Madrid, Real Academia Española, 2015, pp. 247-249.

Rey Hazas, Antonio, «Estudio del "Entremés de los romances"», *Revista de Estudios Cervantinos*, 1, 2007, pp. 1-57.

Reyre, Dominique, *Dictionnaire des noms des personnages du «Don Quichotte» de Cervantes, suivi d'une analyse structurale et linguistique*, Paris, Éditions Hispaniques, 1980.

Ricapito, Joseph V., «Don Quijote y el *Cortegiano* de Castiglione: un ejercicio en la imitación, el rechazamiento y la parodia», en *Cervantes en Italia. Actas del X Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. Alicia Villar Lecumberri, Palma de Mallorca, Asociación de Cervantistas, 2001, pp. 349-361.

Rico, Francisco, «Historia del texto», en Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, vol. 1, Madrid, Real Academia Española, 2015, pp. 1588-1642.

Riquer, Martín de, «Introducción», en Alonso Fernández de Avellaneda, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Martín de Riquer, vol. 1, Madrid, Espasa Calpe, 1972, pp. VII-CIV.

— *Cervantes, Passamonte y Avellaneda*, Barcelona, Sirmio, 1988.

— «Cervantes y el *Quijote*», en Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona, Real Academia Española/Asociación de Academias de la Lengua Española/Alfaguara, 2004, pp. LXV-XCV.

Rodríguez, Lucas, *Romancero historiado (Alcalá 1582)*, ed. Antonio Rodríguez Moñino, Madrid, Castalia, 1967.

Rodríguez Luis, Julio, «Lecturas del *Quijote*», en Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, vol. 2, Madrid, Real Academia Española, 2015, pp. 166-167.

Rodríguez López-Vázquez, Alfredo, «Cervantes, Avellaneda y la *Tercera parte de Lope de Vega y otros autores*», *Murgetana*, 122, 2010, pp. 37-42.

Rodríguez Marín, Francisco, *Ensalmos y conjuros en España y América*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1927.

— «El romance del cura», en Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rodríguez Marín, vol. 9, Madrid, Ediciones Atlas, 1949, pp. 281-295.

Rodríguez Moñino, Antonio, *Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Castalia, 1965.

— *Manual bibliográfico de cancioneros y romanceros impresos durante el siglo XVI*, 2 vols., ed. Arthur L.-F. Askins, Madrid, Castalia, 1973.

— *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*, ed. Arthur L.-F. Askins y Víctor Infantes, Madrid, Castalia, 1997.

Rodríguez Valls, Nieves, *Los refranes del «Quijote»: poética cervantina*, Ciudad de México, El Colegio de México, 2014.

Rojas, Fernando de (y «antiguo autor»), *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. Francisco J. Lobera y Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos

Mota, Íñigo Ruiz Arzalluz y Francisco Rico, Madrid, Real Academia Española, 2011.

Romancero general en que se contienen todos los romances que andan impressos en las nueve partes de los romanceros ahora nuevamente impresso, añadido y emendado (Madrid, 1600), ed. facs., 2 vols., [New York], De Vinne Press, 1904.

ROMERO MUÑOZ, Carlos, «Nueva lectura de "El retablo de maese Pedro"», en *Actas del Primer Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Asociación de Cervantistas/Anthropos, 1990, pp. 95-130.

— «La invención de Sansón Carrasco», en *Actas del Segundo Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, 1991, pp. 27-69.

— «Genio y figura de Teresa Panza», en *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. Alicia Villar Lecumberri, vol. 1, Asociación de Cervantistas, 2004, pp. 103-148.

ROUBAUD BÉNICHOU, Sylvia, «El romancero en los libros de caballerías», en *La eterna agonía del romancero. Homenaje a Paul Bénichou*, ed. Pedro M. Piñero Ramírez, Sevilla, Fundación Machado, 2001, pp. 87-95.

— «Los libros de caballerías», en Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, vol. 1, Madrid, Real Academia Española, 2015, pp. 1424-1452.

SÁEZ, Adrián J., «Introducción», en Miguel de Cervantes, *Poesías*, Madrid, Cátedra, 2016, pp. 9-98.

SÁNCHEZ, Alberto, *Don Quijote, ciudadano del mundo y otros ensayos cervantinos*, Valencia, Diputació de València/Institució Alfons el Magnànim, 1999.

SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, «Introducción», en Lope de Vega, *Romances de juventud*, ed. Antonio Sánchez Jiménez, Madrid, Cátedra, 2015, pp. 9-94.

SANTROT, Jacques, *Les doubles funérailles d'Anne de Bretagne. Le corps et le coeur (janvier-mars 1514)*, Droz, Genève, 2017.

SANZ, Atilano, *El romancero y «El Quijote». Breves apuntes acerca de las afinidades existentes entre ambos libros*, Madrid, Asilo de Huérfanos del S. Corazón de Jesús, 1919.

SANZ HERMIDA, Jacobo, «Aspectos fisiológicos de la dueña Dolorida. La metamorfosis de la mujer en hombre», en *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, 1993, pp. 463-472.

Segunda parte de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades, en anónimo y Juan de Luna, *Segunda parte de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades. Segunda parte del Lazarillo*, ed. Pedro M. Piñero, Madrid, Cátedra, 1988, pp. 121-260.

SEPÚLVEDA, Lorenzo de, *Romances nuevamente sacados de historias antiguas de la crónica de España (Anvers 1551)*, ed. facs., [New York], De Vinne Press, 1903.

SERÉS, Guillermo, «El entremés de los Panza y el "tío abad" de Sanchico (*Quijote*, II, 5-72)», *Anales Cervantinos*, 33, 1995-1997, pp. 27-38.

SERÍS, Homero, *Nuevo ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, vol. 1, New York, The Hispanic Society of America, 1964.

SILVA, Feliciano de, *Florisel de Niquea. Tercera parte*, ed. Javier Martín Lalanda, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1999.

Silva de romances (Zaragoza 1550-1551), ed. Antonio Rodríguez Moñino, Zaragoza, Cátedra Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1970.

SPEELBERG, Femke, *Fashion and Virtue. Textile Patterns and the Print Revolution. 1520-1620*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 2015.

STAGG, Geoffrey L., «Sobre el plan primitivo del *Quijote*», en *Actas del Primer Congreso Internacional de Hispanistas*, ed. Frank Pierce y Cyril A. Jones, Oxford, The Dolphin Book, 1964, pp. 463-471.

— «*Don Quijote* and the "Entremés de los romances": A Retrospective», *Cervantes*, 22.2, 2002, pp. 129-150.

TIBÓN, Gutierre, *Diccionario etimológico comparado de nombres propios de persona*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1986.

TIMONEDA, Juan, *Rosas de romances (Valencia 1573)*, ed. Antonio Rodríguez Moñino y Daniel Devoto, Valencia, Castalia, 1963.

TINTORETTO [Jacobo Robusti], *Susana en el baño*, 1555-1556, óleo sobre lienzo, Kunsthistorisches Museum, Viena, GG 1530, *Google Arts and Culture*. <https://artsandculture.google.com/asset/susanna-and-the-elders-jacopo-robusti-called-tintoretto/oQEIxVovßNZf2g>. Consultado: 9-12-2018.

TRIWEDI, Mitchell D., «Las citas romancísticas de Sebastián de Covarrubias», *Thesaurus*, 39, 1984, pp. 321-329.

URBINA, Eduardo, *Principios y fines del «Quijote»*, Potomac, Scripta Humanistica, 1990.

— «Voluntad, amor y destino: Altisidora, la sin par doncella de don Quijote», en *Actas del XIV Congreso Internacional de Hispanistas*, ed. Isaías Lerner, Robert Nival y Alejandro Alonso, vol. 2, Newark, Juan de la Cuesta, 2004, pp. 565-571.

— «Lecturas del *Quijote*», en Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, vol. 2, Madrid, Real Academia Española, 2015, pp. 171-173.

VALDÉS, Alfonso de, *Diálogo de Mercurio y Carón*, ed. José F[ernández] Montesinos, Madrid, Espasa Calpe, 1971.

VAREY, J[ohn], *Historia de los títeres en España. (Desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII)*, Madrid, Revista de Occidente, 1957.

VEGA, Lope de, *La Dorotea*, ed. Donald Mc Grady, Madrid, Real Academia Española, 2011.

— *Romances de juventud*, ed. Antonio Sánchez Jiménez, Madrid, Cátedra, 2015.

VEGA GARCÍA LUENGOS, Germán, «El Cid en el teatro del Siglo de Oro español. Las múltiples caras de una figura persistente», *El Cid en el teatro de los Siglos de Oro*, Burgos, Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2007, pp. 49-78.

VERONÉS, Paolo, *Susana y los viejos*, *ca.* 1580, óleo sobre lienzo, Museo Nacional del Prado, Madrid, P000483, *Museo del Prado*. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/susana-y-los-viejos/6141c4ee-0ea1-424c-a94e-c40a00381c5b>. Consultado: 05-12-2018.

VILA, Juan Diego, «Don Quijote y Teseo en el laberinto ducal», en *Actas del Segundo Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, 1991, pp. 459-473.

ÍNDICE DE AUTORES, OBRAS Y ROMANCES

A cazar va don Rodrigo: 112, 169, 201, 203, 214, 321-324, 354-355
A concilio dentro en Roma: 29, 34, 43, 45, 72, 78, 82-83, 86, 140-141, 214, 353
A, mis señores poetas: 76
Afuera, afuera, aparta, aparta: 201, 233, 236, 354
Al pie de un álamo negro: 334
Alatorre, Antonio: 36, 168, 254
Alcalá Galán, Mercedes: 9-10, 24-26, 41, 242, 260, 312, 319, 349
Alemán, Mateo: *Guzmán de Alfarache*, 197; *Ortografía castellana*, 63
Alfonso X socorre a la emperatriz: 245
Alonso Asenjo, Julio: 13-14, 44, 228-229, 245, 323
Alonso Hernández, José Luis: 316
Altamirano, Magdalena: 13-14, 22, 28-29, 110, 132, 143, 145, 215, 217, 245, 284, 316-317, 330, 337, 345-346
Álvarez Gato, Juan: 255
Alzieu, Pierre: 88, 168, 316
Amadís de Gaula: 40, 54
Amores trata Rodrigo: 112, 135, 165-167, 299-300, 335, 354
Anderson, Ellen M.: 46-47, 66, 102, 198
Andosilla, Juan de: *Christo nuestro señor en la cruz*, 173
Ardiéndose estaba Troya: 86, 112, 119, 138, 149, 151, 153, 155, 162-165, 354
Arellano, Ignacio: 38, 174
Ariosto, Ludovico: 144; *Orlando furioso*, 54, 248
Armas, Frederick de: 147
Armistead, Samuel, G.: 123, 143, 231-232, 259, 280-281, 289, 294
Asensio, Eugenio: 63, 171, 176, 281
Aylward, Edward T.: 113
Benalmerique de Narbona: 58
Bergman, Hannah E.: 236, 334
Bernardo se entrevista con el rey: 201, 214, 229-230, 354
Bernis, Carmen: 217-218, 274, 311-313, 316-318, 333, 335
Blázquez Miguel, Juan: 145, 147-148
Blecua, José Manuel: 37
Bodas de doña Lambra: 314
Boscán, Juan: 50
Bowle, Juan: 210
Bravonel de Zaragoza: 111, 180
Burningham, Bruce R.: 282, 286, 308
Cabalgada de Peranzules: 143
Caballero burlado: 248
Cabizbajo y pensativo: 174
Calainos y Sevilla: 66, 112, 157, 159, 161, 201, 203, 214, 221-222, 227-228, 233, 238, 304, 322, 354
Campos Moreno, Araceli: 145, 148

Canavaggio, Jean: 277
Cancionero de Matías Duque de Estrada: 34
Cancionero de Pedro del Pozo: 167
Cancionero de romances: 86, 226; sin año, 20, 53, 67, 150, 161, 222, 227, 272; 1550, 21, 150, 154-155, 221, 257, 310, 314
Cancionero musical de Palacio: 22, 280
Cancionero musical Masson: 258
Caro, Rodrigo: 63
Caro Baroja, Julio: 85, 301
Carrasco Urgoiti, María Soledad: 13, 76-77, 277
Carreira, Antonio: 136, 174
Carta de Escarramán a la Méndez: 201, 207, 285, 290, 355
Cartapacio de Francisco Morán de la Estrella: 180, 253
Casagrande, Carla: 316, 325, 341
Castellanos y leoneses: 112, 183, 248, 354
Castiglione, Baltasar: *Cortesano*, 50-51
Castillo, Hernando del: *Cancionero general*, 207, 213, 222
Castro, Adolfo de: 118
Catalán, Diego: 28, 44, 169, 180, 182, 230, 250-251, 259, 313-314, 322
Catarella, Teresa: 69
Celestina (Rojas y anónimo): 21, 40, 336
Celos: 34
Cervantes, Miguel de: *Entremeses*, 39, 291-292; *Galatea*, 10, 38-39, 94, 197, 203, 328-329; *Novelas ejemplares*, 23, 85, 93, 320, 336, 342-343; *Trabajos de Persiles y Sigismunda*, 39; *Viaje del Parnaso*, 10, 34, 39
Chartier, Roger: 207
Chevalier, Maxime: 13
Cid ante el papa romano: 29, 34, 43, 45, 72, 78, 81-83, 86, 140-141, 214, 353
Cid muerto evita ser afrentado por un judío: 26, 34, 112, 138, 140-142, 354
Cid pide parias al moro: 43, 45, 72-75, 77, 140-141, 238, 353
Cid y el moro Abdalla: 43, 45, 72-75, 77, 140-141, 353
Cigorondo, Juan de: 163
Ciminelli, Serafino de': 245
Cirac Estopañán, Sebastián: 147-148
Ciruelo, Pedro: *Reprobación de las supersticiones y hechicerías*, 144, 146-148
Ciudad de Babilonia: 225
Clemencín, Diego: 248
Colleter, Rozenn: 261
Colón Calderón, Isabel: 134
Comedia de la libertad de Castilla: 230
Comendador Escrivá: 245
Con los mejores de Asturias: 112, 179, 184, 354
Con tres mil y más leoneses: 180, 290
Conde Alarcos: 43, 45, 91-93, 214, 353
Conde Claros preso: 25, 27, 66, 112, 120-123, 127, 137, 190, 194-195, 201, 203, 221-222, 224-225, 227-228, 354
Conde Dirlos: 66
Conde don Pero Vélez: 143
Conde Fernán González se niega a ir a las cortes: 201, 214, 229-230, 354
Corbera, Esteban: *Caballero del Febo*, 337
Corral, Pedro del: *Crónica sarracina*, 167, 300, 335
Correas, Gonzalo: *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, 106, 123, 161, 174, 230, 236, 273, 276, 288, 309, 316, 322
Cortijo Ocaña, Antonio: 283
Covarrubias Horozco, Sebastián de: *Tesoro de la lengua castellana o española*, 73, 85, 89, 106, 123, 134,

171-172, 174, 181, 184, 195, 230, 236, 271, 313, 315, 342
Crónica general: 168
Cuadernos de varios romances: 22, 288; *Quinto quaderno*, 267
Cueva, Juan de la: *Coro febeo de romances historiales*, 245
D'Onofrio, Julia: 13, 302, 304-305
Dama y el pastor: 20, 28
Dándose estaba Lucrecia: 168
De las montañas de Jaca: 201, 330, 334, 355
De Mérida sale el palmero: 66
De pechos sobre una torre: 202, 343-344, 346
De rodillas en el suelo: 335
Dechado de colores: 286
Desde Sansueña a París: 36, 251, 254, 281-282, 289, 295
Después que con alboroto: 335
Después que sobre Zamora: 143
Después que Vellido Dolfos: 143, 154, 310
Desputado he mil agujas: 334
Di Stefano, Giuseppe: 19, 42, 45-46, 65, 82, 204, 219-220, 250, 263, 284, 288, 299-300, 302, 314
Diamante falso y fingido: 33, 201, 206, 324, 326-327, 355
Díaz Mas, Paloma: 45, 61, 73, 84, 91, 226, 250
Díaz Rengifo, Juan: *Arte poética española*, 171
Diccionario de autoridades, 318
Diez años vivió Belerma: 36-37, 112, 182, 201-203, 214, 249-252, 254, 263-268, 281, 354-355
DiFranco, Ralph A.: 50, 53, 63, 73, 84, 91, 123, 129, 153, 180, 182-184, 188, 193, 230-231, 236, 250-251, 280, 286, 302, 326, 334, 343
Domínguez Caparrós, José: 27
Don Manuel y el moro Muza: 111, 185, 188, 354
¿Dónde estás, señora mía?: 43-45, 64, 202, 214, 353
Doña Urraca la infanta: 143
Durandarte, buen amigo: 267
Durandarte envía su corazón a Belerma: 111, 183, 201, 214, 250, 256-258, 263, 266, 355
Echado está Montesinos: 112, 182-183, 202-203, 214, 250-252, 260-262, 354-355
Egido, Aurora: 13, 249, 254-255, 268, 273
Eisenberg, Daniel: 13, 63-64, 174, 206-207, 327
El disanto fue Belilla: 96
El espejo de la corte: 111
El sol con ardientes rayos: 335
En el tiempo de los godos: 302-303
En Francia estaba Belerma: 111, 182
En la antecámara solo: 254-255, 325
En la pedregosa orilla: 96, 137, 340
En las torres de la Alhambra: 111
En Toledo estaba Alfonso: 143
Endeble estava Simoncho: 96
Eneida (Virgilio): 245, 285
Ensíllenme el asno rucio: 76, 128, 136-137, 174, 176
Ensíllenme el potro rucio: 76, 112, 119, 128-130, 136, 291, 354
Entierro de Fernandarias: 78
Entre muchos reyes sabios: 210
«Entremés de los romances»: 11, 13, 37, 42, 44, 46, 61, 64-66, 104, 111, 113, 115, 117-120, 128, 131, 137, 160, 162, 164-165, 170-171, 173-174, 176-179, 181, 184, 193, 195, 203, 334
«Entremés del rescate de Melisendra»: 265, 281, 283, 286-289, 293-294, 298

Escobar, Juan de: *Historia del muy noble y valeroso cavallero el Cid Ruy Diez de Bivar*, 71, 140-141, 174
Escucha, mal caballero: 201-202, 206, 327-329, 341-344, 346-347, 355
Espín Rodrigo, Enrique: 23
Fernández, Jerónimo: *Don Belianís de Grecia*, 190
Fernández Montesinos, José: 36, 95, 164, 236, 331
Fernando IV emplazado por los Carvajales: 244
Flecha, Mateo: 171-172
Flores de varios romances: 22, 74, 129, 184, 193, 288; *Flor segunda*, 64; *Flor tercera*, 34, 334; *Flor cuarta*, 343; *Flor séptima*, 34; *Flor octava*, 182; *Flor novena*, 326
Flores del Parnaso: 263
Frenk, Margit: 16, 20, 33, 40, 63, 101, 171-172, 174, 207, 213, 218-219, 258, 287, 333, 342
Gaiferos libera a Melisendra: 66, 201, 214, 221, 280, 285, 287-289, 292-293, 295, 298, 300, 347, 355
Gaiferos y Galván: 66
Gallardo, Bartolomé José: *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, 188
Gaos, Vicente: 35, 45
García de Enterría, María Cruz: 20, 30-32, 63, 89, 94, 227, 272, 286
Garrison, David L.: 13, 24, 51, 53-54
Garrote Bernal, Gaspar: 98
Garvín, Mario: 86, 141, 222, 259, 286
Gerineldo: 245
Giles, Ryan D.: 81, 106
Gómez Canseco, Luis: 9, 12-14, 21, 23, 103-104, 108, 111, 113, 116-117, 119, 146, 150, 153, 157, 162, 168, 171, 180, 182, 185-186, 190, 198-200, 224, 252, 282, 305, 310, 351
Gómez de Ciudad Real, Álvar: 29
Góngora, Luis de: 22, 36-37, 71, 76, 114, 137, 182, 201, 225, 251-252, 254, 265-268, 281, 288-289, 295
González, Aurelio: 13-14, 232
González, Emilio: 244-245
Gornall, John: 13, 265-266, 268
Goyri de Menéndez Pidal, María: 193
Graf, Eric Clifford: 80-81
Grimaldos desterrado y nacimiento de Montesinos: 210, 255
Güntert, Georges: 212
Higashi, Alejandro: 20, 22, 259
Horta, Melchior: 286
Iffland, James: 12-13, 38, 50, 57, 80-81, 85, 88, 104-105, 108, 118, 124, 126, 138, 146-148, 190, 198, 200, 214-215, 332, 350-351
Jammes, Robert: 37, 88, 168, 263-264, 268, 316
Jauralde Pou, Pablo: 13, 224-225
Jerez Gómez, Jesús David: 284
Jimena pide justicia: 69, 132-133, 135-136
Jimena preñada le escribe al rey: 125
Joly, Monique: 113, 125, 134, 166, 204, 325, 332, 337
Joset, Jacques: 101
Jura de Santa Gadea: 247, 305
Katz, Israel J.: 123, 143, 231-232, 259, 280-281, 289, 294
La bella malmaridada: 174
La desesperada Dido: 344
La más bella niña: 176, 181
Labrador Herraiz, José J.: 50, 53, 63, 73, 84, 91, 123, 129, 153, 180, 182-184, 188, 193, 230-231, 236, 250-251, 280, 286, 302, 326, 334, 343
Lanzarote y el ciervo de pie blanco: 255
Lanzarote y el Orgulloso: 26, 28, 43, 45, 48-50, 52-59, 61, 121, 123, 156,

201, 203, 210, 214, 250, 269-272, 305, 353, 355
Lapesa, Rafael: 219
Las huestes de don Rodrigo: 186, 202, 214, 285, 299-301, 303, 307, 355
Las varias flores despoja: 180, 290
Laskier Martín, Adrienne: 35, 38, 88, 134, 233-234
Lázaro Carreter, Fernando: 45
Lealtad de Pedro Ansúrez: 143
León, Luis de: 245-246; *La perfecta casada*, 315
Lida de Malkiel, María Rosa: 54, 342-343, 347
Liñán de Riaza, Pedro: 35-36
Lissorgues, Yvan: 88, 168, 316
Lobo Lasso de la Vega, Gabriel: 22, 77
López de Tortajada, Damián: *Floresta de varios romances*, 182
López de Úbeda, Juan: 180; *Vergel de flores divinas*, 251
Los que algún tiempo tuvistes: 35
Lozana andaluza (Delicado): 40
Luján Atienza, Ángel: 26, 95, 98-99, 328, 331
Madroñal Durán, Abraham: 36
Malferido Durandarte: 112, 180-181, 202-203, 214, 250-253, 256, 354-355
Mancing, Howard: 241
Manero Sorolla, María Pilar: 265-266, 335, 337, 346
Marín Pina, Mari Carmen: 40, 55, 59-60, 88, 341
Marinero soy de amor: 43-45, 87, 93-94, 98-100, 328, 353
Mariscal Hay, Beatriz: 13, 142-144, 161
Marqués de Mantua: 24, 27, 33, 37, 43-45, 48-49, 61-70, 78-79, 81, 91, 93, 111-112, 119-120, 128, 131-132, 135-136, 152, 156, 166, 174, 177, 201-203, 214, 246, 250, 255, 269, 273, 275-276, 279, 353-355
Márquez Villanueva, Francisco: 43, 106, 319, 325, 335-337, 341, 345
Martín Jiménez, Alfonso: 118, 199
Martínez de Bujanda, Jesús: 143
Martos, Josep Lluís: 21
Mata Induráin, Carlos: 99
McCall, Timothy: 318
McKim Smith, Gridley: 319
Menéndez Pidal, Ramón: 12-13, 19-20, 22-23, 28, 31, 33, 36-37, 43, 46, 61, 65-66, 93, 117, 119, 150, 163, 167, 169-170, 179-180, 193, 200, 206, 220-221, 230, 232, 247, 255, 267-268, 282, 288-291, 294, 300, 303-304, 313-314, 322, 335, 351
Milán, Luis: *Cortesano*, 53
Millé y Giménez, Juan: 13, 118, 174, 236
Mira Nero de Tarpeya: 21, 43, 45, 78, 81, 84-86, 165, 202-203, 330-331, 336-338, 353, 355
Mira, Tarfe, que a Danaja: 111, 119
Mira, Zaide, que te digo: 343
Mis arreos son las armas: 24, 29, 43, 45, 48-52, 68, 94, 120, 124, 201, 203, 209-214, 238, 269, 323, 332, 353-354
Molho, Mauricio: 13, 323
Moll, Jaime: 118
Montero, Juan: 10, 39, 94
Montero Reguera, José: 39, 144
Montesinos cumple la última voluntad de Durandarte: 201, 214, 250-251, 256-264, 355
Montesinos sobrevive a la gran derrota de los franceses: 182
Moro que reta a Valencia: 76
Muerte de don Alonso de Aguilar: 43, 45, 73, 87-90, 101, 201, 203-204, 214,

229, 237-241, 244, 246, 248, 250, 256, 275, 279, 353, 355
Murillo, Luis Andrés: 13, 44, 53-54, 58, 64, 271
Nishida, Emma: 13, 43, 84, 163, 167, 224, 289, 299
Ocampo, Florián de: *Cuatro partes enteras de la Crónica de España*, 207
¡Oh tú, que estás en tu lecho!: 97, 201, 206, 327-333, 335-337, 339-340, 342, 344, 346, 355
Oíd, señor don Gaiferos: 201, 206-207, 281, 285, 288, 355
Olvidada del suceso: 334
Osuna, Rafael: 13, 202, 343-345
Padilla, Pedro de: *Cancionero*, 180; *Romancero*, 73
Palmerín de Inglaterra (Moraes): 80
Parra García, Luis: 171
Partidas, 303
Pavana de los condes de Carrión: 72, 225
Pedrosa, José Manuel: 284
Peeters Fontainas, Jean F.: 20
Pellen Barde, Pierrette: 13, 306, 308
Penitencia del rey don Rodrigo: 202, 214, 255, 299-301, 303-304, 307, 355
Peraza, Luis de: *Historia de la ciudad de Sevilla*, 161
Percas de Ponseti, Helena: 232, 249, 253, 268
Pérez de Hita, Ginés: *Historia de los bandos de los Zegríes y Abencerrajes*, 40-42, 44, 89, 128, 234-238
Pérez Lasheras, Antonio: 13, 118, 334
Pérez Toribio, Montserrat: 216
Petersen, Suzanne H.: *Pan-Hispanic Ballad Project*, 15, 353
Petrarca, Francisco: *Triunfo de amor*, 29
Piacentini, Giuliana: 46, 123, 173
Planto de Belerma sobre el corazón de Durandarte: 182, 264
Poesías del maestro León y de Fr. Melchor de la Serna: 181
Pontón Gijón, Gonzalo: 22, 24, 46-47, 66, 102, 197-198, 265, 282
Por el rastro de la sangre: 112, 181-183, 202-203, 214, 250-253, 256, 258-261, 354-355
Por un valle de tristura: 78
Por unos puertos arriba: 21, 43
Prestes, Antônio: *Auto dos cantarinhos*, 281
Primavera y flor de los mejores romances: 263-264
Proceso de Lope de Vega por libelos contra unos cómicos: 10, 35
Profecía de la pérdida de España: 186-187, 300
Protoevangelio de Santiago: 315
Quando fueres a la villa: 96
Quejas de doña Urraca: 201, 213-214, 219-221, 233, 354
Quevedo, Francisco de: 22, 35, 72, 201, 225; *Historia de la vida del Buscón*, 186; *Parnaso español*, 291
¿Quién es aquel caballero?: 71, 334
Quiñones de Benavente, Luis: 326, 334; «Gaiferos y las busconas de Madrid», 281
Redondo, Augustin: 54-55, 57-58, 60, 80, 132, 134, 249, 266, 273-278, 301, 318, 325
Reina Ginebra y su sobrino: 55
Reinaldos peregrino y conquistador: 66
Reinaldos roba a la hija de Aliarde: 66
Respuesta del rey a la carta de Jimena: 26, 112, 120-121, 124, 127, 137-138, 141-142, 354
Rey, Alfonso: 308
Rey don Sancho, rey don Sancho: 28, 111, 138-139, 149, 151, 153, 155, 354
Rey Hazas, Antonio: 118

Reyre, Dominique: 337
Ricapito, Joseph V.: 50
Rico, Francisco: 9, 19, 22, 197
Riquer, Martín de: 52, 113, 145-146
Rodríguez, Lucas: *Romancero historiado*, 181-183, 251, 264
Rodríguez López Vázquez, Alfredo: 118-119
Rodríguez Luis, Julio: 223
Rodríguez Marín, Francisco: 47-48, 144, 209, 288
Rodríguez Moñino, Antonio: 20, 22, 47, 50, 53, 63-64, 73-74, 82, 84, 86, 89, 91, 122, 125, 129, 141, 149, 153, 161, 163, 167, 169, 173, 180, 182-184, 188, 193, 207, 220, 222, 226-227, 230-231, 236, 250-251, 273, 280, 286, 300, 303, 313, 334, 343
Rodríguez Valle, Nieves: 160, 219
Romance del conde Peranzules: 29, 112-113, 138, 142, 144-145, 354
Romance del cura: 201, 209, 354
Romancero general: 22, 34, 47, 64, 74, 125, 129, 180, 182, 184, 193, 236, 263, 288, 343
Romero de Cepeda, Joaquín: *Obras*, 188
Romero Muñoz, Carlos: 198, 281-282, 283, 310, 317
Roncesvalles: 33, 95, 201, 221-223, 226-227, 354
Rosaflorida: 201, 214, 229, 231-232, 354
Roubaud Bénichou, Sylvia: 40, 48, 338
Sale la estrella de Venus: 26, 44, 112, 119, 123, 128, 190, 193, 195, 343, 354
Sánchez, Alberto: 13, 209
Sánchez, Miguel: 288
Sánchez Aguilar, Agustín: 265
Sánchez Jiménez, Antonio: 164, 236
Sangrientas las hebras de oro: 286
Santrot, Jacques: 259
Sanz, Atilano: 13
Sanz Hermida, Jacobo: 245
Saravia, Gabriel de: 175
Segunda parte de la Silva de varios romances (Mendaño): 302
Segunda parte del Cancionero general: 273
Segunda parte del Lazarillo: 143
Sepúlveda, Lorenzo de: *Romances nuevamente sacados de historias antiguas*, 31, 140-141, 207, 245, 286
Serés, Guillermo: 216-217, 317
Serís, Homero: 103
Severo, Sulpicio: *Vita Beati Martini*, 80
Silva, Feliciano de: *Amadís de Grecia*, 40; *Celestina*, 143; *Florisel de Niquea*, 40, 88, 331, 336; *Rogel de Grecia*, 40
Silva de varios romances (Nájera): *Primera parte*, 86; *Segunda parte*, 73, 314; *Tercera parte*, 53, 55, 272
Silva primera (Barcelona): 167
Silverman, Joseph H.: 123, 143, 231-232, 259, 280-281, 289, 294
Smith, Colin: 13, 265-266, 268
Speelberg, Femke: 315
Stagg, Geoffrey L.: 13, 42, 46, 64, 66, 118, 174
Subida en un alta roca: 344
Suelen las fuerzas de amor: 201, 214, 325, 327-329, 332, 338, 340-341, 355
Tanta Zayda y Adalifa: 74
Tibón, Gutierre: 106
Tiempo es, el caballero: 247
Timoneda, Juan: 286; *Rosa de amores*, 167; *Rosa española*, 69, 73, 82-83, 149, 155, 186, 300; *Rosa gentil*, 302
Tirante el Blanco (Martorell y De Galba), 167

Triste estaba el padre santo: 86
Triwedi, Mitchell D.: 184
Un lencero portugués: 48
Urbina, Eduardo: 90, 208, 235, 238, 327
Valderrábano, Enríquez de: *Silva de sirenas*, 161
Valdés, Alfonso de: *Diálogo de Mercurio y Carón*, 143
Valencia, Pedro de: 315
Varey, John: 284
Vargas Manrique, Luis de: 35-36
Vega, Garcilaso de la: 245, 325
Vega, Lope de: 22, 35, 44, 114, 117-119, 126, 128-129, 162-164, 193, 201-202, 236, 291, 334, 343; *Casamiento en la muerte y hechos de Bernardo del Carpio*, 163; *Dorotea*, 164; *Primera parte de las comedias*, 281, 283; *Tercera parte de las comedias*, 118, 160, 174; *Testimonio vengado*, 282-283, 294, 296; *Valiente Céspedes*, 326
Vila, Juan Diego: 342
Welles, Marcia L.: 319
Ya se sale Diego Ordóñez: 111-112, 131, 137-138, 149, 151-155, 156-157, 159, 162, 164, 166, 201, 203, 214, 308-310, 354-355
Yo me estaba en Barbadillo: 201, 216, 221, 311, 313-314, 355
Yo sé, Olalla, que me adoras: 36, 43-45, 93, 95-98, 100, 128, 202, 328, 353
Zúñiga, Francesillo de: 249